№ 12.

Цена 150.000 руб.
Продажа сверх означенной цены воспрещается.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК ТЕАТРА-ЛИТЕРАТУРЫ-ИСКУССТВА

СОДЕРЖАНИЕ:

ХАРЬ[illegible]В 6–12 МАЯ
1922

Первый Государств. Драматич. театр

9-го мая спектакль в ознаменование 25 л. сценической деятельности артиста **И. Ф. Скуратова**.

9-го, 11-го и 14-го мая.
Самсон и Далила
ком. в 4 д. начало в 8½ ч. вечера.

Среда 10 мая.
ПОРУГАННЫЙ
Невежина, пьеса в 4 д.

Пятница 12-го суббота 13-го мая.
Школьные товарищи
Фульд. Комедия в 4 д.

Правление Производственного Товарищества „КОКСОБЕНЗОЛ“

настоящим предлагает Государственным учреждениям, кооперативам и частным лицам нижеследующие материалы своего производства:

1) Нафталин сырой.
2) Нафталин чистый (кристаллический и сублимированный).
3) Лизол медицинский.
4) Дизинфекционный порошок.
5) Голандская сажа для типогр. работ.
6) Колесная мазь.
7) Кок.
8) Каменноугольная смола (блак).
9) Нашатырный спирт (технический).
10) Фенол сырой.
11) Бензол.
12) Антрацен.
13) Бертолетовая соль.
14) Сульфат (сернокислый аммоний).

Означенные материалы продаются, как за наличные, так и путем товарообмена, главным образом на разного рода технические материалы.

Обращаться по адресу: **Харьков, Рымарская ул. д. быв. Саламандра, кв. 46, от 10 до 4 час. дня.**

ПРАВЛЕНИЕ.

1-Й МАГАЗИН

КНИГ, НОТ И УЧЕБНО-КАНЦЕЛЯРСКИХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ

ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА

ХАРЬКОВ, МОСКОВСКАЯ УЛИЦА, № 21.

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ НОВЫЕ ИЗДАНИЯ ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТА:

КНИГИ, НОТЫ, УЧЕБНИКИ, НАГЛЯДНЫЕ ПОСОБИЯ.

ПОКУПКА, ПРОДАЖА И ПРИЕМ НА КОМИССИЮ КНИГ, НОТ И УЧЕБНО-КАНЦЕЛЯРСКИХ ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ.

ПРАВЛЕНИЕ

Об'единенных Государственных Предприятий Полиграфического производства

г. ХАРЬКОВА

ХАРЬКОВПЕЧАТЬ

Сумская 64, кв. 26.

ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ: На бумаге треста и бумаге заказчика, на типо-литографские, переплетные, линовальные, конгревные, штемпельные, граверные и механические работы.

Исполнение аккуратное, по нормальным ценам.

КОММЕРЧЕСКИЙ ОТДЕЛ. Покупает бумагу, картон и прочие производственные материалы. Продает архив и оберточн. бумагу. Предпочтение кооперативам. **Правление.**

3-Я ГОСУДАРСТВЕННАЯ

ТИПОГРАФИЯ

(БЫВ. ХВО)

Губернаторская 8.

ПРИНИМАЕТ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

всевозможные

типографские, переплетные и линовальные работы.

Цены нормальные.


ВРЕМЕННЫЙ СОВЕТ и ВРЕМЕННОЕ ПРАВЛЕНИЕ
АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА
по торговле с.-х. машинами, орудиями и техническими принадлежн.
для сельского хозяйства на Украине
„СЕЛО-ТЕХНИКА“
ставит в известность государственные и общественные учреждения, промышленные и торговые предприятия, а также частных лиц, что Советом Учредителей О-ва принимается подписка на акции и паи на следующих условиях: стоимость акции определяется в 50 руб., при чем при подписке уплачивается 50% стоимости, а остальные 50% — в течение последующих 6-ти недель. Десять акций дают один голос. Стоимость именного пая 10 рублей золотом. Именные паи дают держателям их право покупки у О-ва машин и орудий в рассрочку на сумму десятикратной стоимости паев. Основной капитал О-ва — 5.000.000 (пять миллионов рублей) золотом (сто тысяч акций по 50 руб.) Текущий счет в Госбанке № 300. Плата за акции принимается сельско-хозяйственными машинами, орудиями, техническими принадлежностями, железом, каменным углем, коксом, металлами, лесными материалами, прочими техническими материалами, хлебом и денежными знаками.
Подписка принимается в гор. Харькове: Екатеринославская ул. № 1, Акц. О-во „Село-Техника“.
Председатель Временного Совета М. Владимиров.
Председатель Временного Правления В. Поплавко.

ВСЕУКРАИНСКОЕ О-ВО СЕМЕНОВОДСТВА (на паях)

г. Харьков—Московская ул. № 10.

ЗАДАЧИ ОБЩЕСТВА:

а) Развитие, упрочение и улучшение Украинского Семеноводства в моментах (частях), изыскания, выведения сортов, репродукции, закупок и сбыта сортового материала, приведение его размеров и направления в соответствие с экономическими и государственными потребностями страны и внешним рынком.

б) Рационализация размещений отдельных родов, видов и сортов культурных растений и их семенопроизводства по определенным экономическим и агротехническим требованиям.

в) Постепенное огосударствление и кооператизация всего дела семенопроизводства.

Членами О-ва могут быть занимающиеся семенопроизводством:

а) Государственные установления.
б) С.-х. кооперативы.
в) Общественные организации.

Каждая организация и учреждение при своем вступлении в Общество вносит вступительную плату в размере 25 рублей и не менее одного полного пая в размере 500 рублей, исчисленные в золотом рубле.

Химическая мастерская Б. БРУК.

Николаевская пл., № 25, уг. Рымарской, (против Гормилиции)

КРАСКИ: минеральные, анилиновые, для окрашивания материй, кож, чернил, фруктовых вод и проч.

КРАСКИ: ротаторная, шапирографская, гектографск., штемпельная.

Гектографы. Чернила. Масла. Олифа. Эфирные масла. эссенции. Материалы.

Обслуживание кустарных предприятий.

ХИМИЧЕСКАЯ ЧИСТКА И ОКРАСКА МАТЕРИЙ.

Качество работы гарантируется. Фирма сущ. с 1903 г.

Об'единение Госуд. Мыловаренных и Силикатных заводов г. Харькова.

„Мыло—Силикат“

Правление „Мыло—Силикат“ производит операции:

ПО ЗАКУПКЕ: сырых материалов для мыловарения, талька, поташа, эфирного масла и красок.

ПО ПРОДАЖЕ: мыла хозяйственного, мыла зеленого, мыла туалетного, силиката в порошке двойного и одинарного.

Главная Контора Правления: Харьков, Дмитриевская, № 19. (б. контора Штырмера). ПРАВЛЕНИЕ.

ОБ'ЯВЛЕНИЕ

Управление Донецких Железных Дорог

На 10 Мая с/г. в 12 час. дня Управление Хозяйственно-Материальной Службы назначает **ТОРГИ**

на сдачу с подряда сбивки СНЕГОВЫХ ЩИТОВ в количестве до 20,000 штук из лесного материала Управления Дороги, гвозди подрядчиков. Государственные предприятия, кооперативы и частные лица, желающие участвовать в этих торгах должны подать об этом письменное заявление в запечатанном конверте, с надписью: „к торгам на 10 Мая на изготовление снеговых щитов“. К заявлению должна быть приложена квитанция о взносе в Госбанк 10% залога от заявленной суммы. Заявления должны быть опущены в специально предназначенный для этой цели ящик. Справки и технические условия на изготовление снеговых щитов можно получить в отделе Топлива ежедневно, кроме неприсутственных дней.

Весь доход—в пользу голодающих.

№ 12. **„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ".** 6—13 Мая 1922 г.

Редакция: Харьков, Губернаторская ул. д. № 8. Контора: Сумская ул. д. № 15.

Прием по делам редакции ежедневно от 12 до 2 ч. дня. Рукописи, присылаемые в редакцию, должны быть четко переписаны (желательно на машинке), на одной стороне листа. Не принятые рукописи не возвращаются.

Контора открыта ежедневно от 11 до 3 ч. дня. Об'явления в очередной номер принимаются не позднее четверга.

Всю корреспонденцию адресовать: Харьков, Губернаторская 8, „Художественная Мысль".

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА. С доставкой и пересылкой на 1 мес.—1 р. 50 к., на 3 мес.—4 р. 25 к., на полгода—8 р. 25 коп. в зол. вал.

Подписка и об'явления принимаются в конторе Редакции и в Центральной Экспедиции печати (Б. Николаевская пл. 28); а также в Конторе Об'явлений Южбюро ВЦСПС, Павловская пл., „Дворец Труда", кв. 72.

ПЕРСИ БИШИ ШЕЛЛИ.

(1822—1922)

... Символичной иногда бывает смерть. Так Верхарн, поэт индустриальной современности, погибает под колесами локомотива, средь «скрежета вокзалов». Так Золя умирает странной, но чисто-„натуралистической" смертью от угара, от испорченного камина. И в волнах Средиземного моря, у берегов Италии, сто лет назад погибает Шелли, поэт, чей облик невольно сравниваешь с этой идиллически-нежной ширью морской равнины между Ливорно и Специей, под покровом которой нашел смерть поэт. Я говорю: невольно сравниваешь, ибо, конечно, было бы чрезмерной банальностью и безвкусицей сравнить сейчас поэта с морем. В этом отношении друзья утонувшего Шелли нашли для него другой, более свежий эпитет. «Cor cordium» (сердце сердец)—так начертали они на его римском надгробном памятнике.

Cor cordium? Правда, это слишком мало характеризующий эпитет. Его ведь можно применить с одинаковым правом и успехом ко всякому большому поэту. Но в том и дело, что Шелли именно был таким типичным, «всяким» поэтом с типичнейшими чертами поэта. Всеотзывчивым, чувствительным, наивным. Главное, наивным. Шелли был не больше и не меньше, чем поэт. В этом его характерная черта. И в этом—его так сказать маленькая трагедия в историко-литературном аспекте.

Ибо нам надо сейчас установить одну—на первый взгляд, парадоксальную—истину. *Большой поэт должен быть, по самой природе своей чуточку больше чем поэт.* Иначе, он—вовсе не большой поэт. Пусть это кажется странным, но несомненно такое дикое требование к поэту—прыгнуть выше себя, выйти из своей роли—об'ясняется самой ролью и положением поэзии в ряду других искусств. Художественная литература, осуществляющая в образной речи своеобразный синтез всех других видов искусства, выходит тем самым из рамок искусства, как такового, понимаемого в узком и строгом смысле. И если музыкант должен быть только музыкантом, живописец только живописцем, то поэт бывает не только живописцем, музыкантом и архитектором,—он в то же время невольно и неизбежно ставится в большей или меньшей степени т. н. «духовным вождем». Как бы этого „духовного вождя" ни называли—мифотворцем ли, пророком ли, философом, писателем ли просто, или „организатором общественного, классового мнения". Важно то: если поэт не является „глашатаем каких либо грядущих или сегодняшних правд", если он не выражает никакой — как это принято сейчас называть—идеологии (пусть это будет даже самая анти-идеологическая или панэстетическая, уайльдовская идеология)—он не найдет *настоящих* читателей. А поэт, не нашедший читателя, не нашел и самого себя. Он может быть и хорошим поэтом, даже очень хорошим, но он будет—маленьким поэтом. По этому поводу можно негодовать и возмущаться, но согласиться с этим, как с непреложным законом истории литературы, все же придется.

Шелли великолепно это понимал. Он прежде всего видел это на примере своего более счастливого, но, быть может, не более талантливого друга Байрона, который *будучи большим поэтом и в то же время больше чем поэтом* невольно завоевывает в какое нибудь двухлетье внимание Англии и Европы.

Он понимал это и теоретически. В своей единственно хорошей статье, написанной незадолго до смерти, „В защиту поэзии" Шелли пламенно пишет: ...«Поэты являются не только

создателями языка и музыки, танцев, архитектуры, ваяния и живописи,—они представляют из себя законодателей и творцов общества»...

И всю свою жизнь Шелли хотел быть таким поэтом-законодателем. Даже более того, поэтом-публицистом. В этом отношении он доходил до крайностей. Так однажды в своем письме к другу он искренно пишет: „Я ставлю поэзию гораздо ниже моральной и политической науки, и будь мое здоровье хорошо, я, конечно, стремился бы к работе в этой, а не поэтической области“. Шелли абсолютно не сознавал—и в этом была трагикомическая черта его жизни— что он только поэт, и что больше всего он является наивным поэтом в своей публицистике и в своих „законодательных“ выступлениях.

С детства, овеянный атмосферой эпохи Французской Революции, Шелли мечтает—„реформировать человечество путем красноречия“. Подростком, на университетской скамье, он выпускает интересный, но наивно сделанный, памфлет: „Необходимость Атеизма“, за что немедленно исключается из Колледжа. Вскоре он печатает „воззвание к ирландскому народу“, которое раздает и разбрасывает собственноручно, а иногда и при помощи своего слуги. Еще более оригинально Шелли распространяет другую свою брошюру: „Декларацию прав“. Экземпляры этой книжки он запечатывает в бутылки, а бутылки бросает в море, надеясь, что этим путем брошюра его достигнет желанных берегов Ирландии! Это один из немногих примеров его публицистической работы. Но будучи „поэтом“ в публицистике, Шелли был меньше всего публицистом в поэзии. Как ему ни хотелось быть тенденционным, поэзия его в этом отношении оставалась «чистой». Сколько он ни пытался подбросить свои многочисленные желанные идеи в поэму—безуспешно; идеи эти немедля растворялись в экстатически восторженных волнах его стихотворных излияний. Шелли был только поэтом. Мы это подчеркиваем, ибо, как известно, историки английской литературы обычно напирают на преобладание философских мотивов в его произведениях в ущерб их образности.

Но каков же он был, как поэт этот Перси Биши Шелли? Ни одна из шаблонных литературных категорий к нему бы не подошла. Вообще, все эти историко-литературные категории, по правильному слову Реми де Гурмона, указывают скорее на сходство, чем на различие поэтов меж собой. А нам ведь нужно знать, чем отличен, чем самобытен Шелли. И здесь, кажется, к нему больше всего применимо другое, чуждое истории литературы, взятое из философских дисциплин, понятие. Шелли—идеалист. Только идейный и идеальный мир, только идеи да идеалы находят у него какое то конкретное скульптурное воплощение. Хотя в его поэзии ничего философского нет. Мыслителю нечего делать с его произведениями. Просто в них отразилась склонная к метафизике, наивная, нравственно-просветленная психика поэта. Говорят, что во время пребывания Шелли в Италии все окружавшие его обычно называли— „ангелом“. Veramente un angelo—говорили итальянцы. И недаром ангелы и ангельское являются таким частым персонажем и типичнейшим эпитетом его поэм. Когда то у нас Вячеслав Иванов остроумно делил поэтов на— „облачителей“ и „разоблачителей“. Шелли был таким—облачителем. Все плотское, чувственное, всю, наконец, природу облекал он этим тонким и все же непроницаемым флёром чего-то абстрактного и фантастического...

Кстати: Шелли обычно принято называть пантеистом. Это неверно. Он был слишком „вегетарианец“ для этого. *Будучи чувствительным* Шелли *не был чувственным* в поэзии, в противоположность истым поэтам—пантеистам, хотя бы Гете и Уитмену с их осязательным чуть ли не сладострастным отношением к природе. Он был тем, что называют англичане,— Natur-poet. Но чувствовал он не эту ее осязаемую красоту, нет его больше всего пленяла ее духовная сторона, ее „intellectual beauty“, и когда он пытается, например, чувственно говорить, он тотчас впадает в невероятную безвкусицу и банальность:

„И роза, как нимфа, восставши от сна,
Роскошную грудь обнажает она,
Снимает покров свой, купаться спешит
А воздух влюбленный к ней льнет и дрожит.
(Цитирую в плохом переводе Бальмонта,
А. Л).

Зато чуть только в этом же стихотворении Шелли переходит на другие, *свои* ноты, получаются результаты совершенно иного характера:

„Как шопот волны средь морских тростников
Чуть слышен был звук ее легких шагов,
И тенью волос она тотчас стирала
Тот след, что, идя, за собой оставляла“

Как это хорошо, и как характерно для Шелли: неосязаемая тень, стирающая реальные осязаемые следы. Так тенью своего своеобразного таланта Шелли стирает все следы плотского в своих стихах. И даже для нас материалистов они не кажутся напыщенными и деланными, даже нас кое-где пленяют. Вот уже и это показывает силу и гениальность Шелли. Прочтите хотя бы его последнюю, сложную и трудно-понимаемую, поэму: „Эпипсихидион“. Пусть эта любовь, (которая является сюжетом поэмы)—в высшей степени целомудренна и абстрактна, но абстрактность ее выражена настолько страстно, что невольно покоряешься ей. Или вспомните не менее отвлеченную предсмертную его элегию «Адонаис» с ее пламенно-энергичными строками: „Он жив, он есть, смерть умерла, не он!“

Шелли не был строгим пантеистом уже по одному тому, что он был слишком воспламеняющимся поэтом. Меньше всего его кто-нибудь сравнит с безмятежным солнцем. Наконец, голос его звучал хоть и пронзительно, но очень тонко. И когда он говорит в элегии на смерть Китса, думая о самом себе:

„С природою он слился воедино:
Во всех напевах звук его.
От громких гулов грома-властелина
До пенья соловья“...

— то верное относительно соловья,—это не верно относительно гулов грома. Даже в „Восстании Ислама“ в „Раскованном Прометее“, даже в трагедии „Ченчи“ с их социальными мотивами не слышно этого грома.

Людвиг Берне когда-то с восторгом восклицал по поводу Байроновского „Дон-Жуана“: Wie mild und stark zugleich er donnert auf der Fleute! (как нежно и сильно он гремит громом на флейте). У Шелли не было такого Байроновского дара, на своей флейте он только журчал. И это хорошо: иначе он был бы ритором. Ведь, по природе своей он не „идеолог-философ. Пророческой силы тоже у него нет. Он был не больше чем поэт.

И в то время как его друг, автор «Чайльд-Гарольда», певец «мировой скорби» — „гремел" по всей Европе, Шелли медленно, но верно пробивал себе узкую дорогу среди ценителей поэзии. Да, он находил своих ценителей. После величественно-безмятежного Гете, после душного Бодлера, после чувственного Свинберна, после мистического Россети, после негодующего Байрона в читательском сердце всегда найдется место для радушного приятия неизменно восторженного поэта-оптимиста Шелли. Конечно, не приходится говорить о том, что до сих пор Шелли имеет в Англии читателей. Но даже и у нас, в России, он непрерывно имеет почитателей; — это, несмотря на своих переводчиков, которые — согласно итальянской поговорке, — в большинстве случаев оказываются предателями, то-есть скорее предают чем передают поэта...

А. Лейтес.

Несколько мыслей к учению о драматическом сюжете.

I.

Пьес нет. Драматургов — неисчислимое множество. Но у большинства этих драматургов — охота смертная, да участь горькая: среди них попадаются люди с несомненными литературными дарованиями, люди, искренне желающие создать „новый" репертуар, люди, одушевленные самым горячим революционным пафосом, наконец, не совсем как будто чуждые и театру (очень его любят, часто бывают, читали Шекспира, Мольера, Островского и т. д.): пьесы их, одобренные за неимением ничего лучшего в соответственных комиссиях, выправленные по возможности в специальных мастерских, попадают на сцену — но почему-то не выдерживают более двух-трех представлений.

Дефицит пополняется инсценировками. Нет настоящих авторов, есть перекройщики. Перекроить для театра готовы — всё. Перекроили и перекраивают Диккенса, Мопассана, Э. Зола, Дж. Лондона, Верхарна, Войнича, Достоевского, Толстого, Тургенева, Чехова, Горького, Мережковского — даже Гончарова, даже Короленко: что угодно. Достаточно, чтобы казалось, что инсценировка может понравиться — и произведение, будь оно повестью, поэмой, романом, лирическим стихотворением — тащат на сцену. На очереди, мне кажется, инсценировка „Фрегата Паллады" или „Записок из мертвого дома". Я шучу, но не поручусь, что вторая из названных книг уже не переделана или не переделывается кем либо в драму.

Против инсценировок раздавались протесты — но практика с ними не посчиталась. Практика требовала удовлетворения острой жизненной потребности и не могла особенно задумываться над художественными принципами. В лучшем случае она ссылалась на того-же Шекспира: ведь вот — великий драматург, а разве его „Отелло" — не инсценировка новеллы Дж. Чинтио, а „Юлий Цезарь" — не инсценировка рассказа Плутарха, а „Гамлет" — не инсценировка сюж. об Амлете, переведенной с французского изложения на английский яз. в начале 17 в. и т. д.

Протестовали во имя „театральности". Уныло повторяли уже прискучившие и никого ничему не выучившие слова о том, что театр есть искусство жеста, что в драме необходимо действие, что от произведения, назначенного для сцены, помимо художественности требуется сценичность, театральность. Что такое эта театральность, толково об'яснить никто почему-то не мог. А загадочное явление повторялось: пьесы, начиненные самыми высокими идеями, блиставшие весьма заметными литературными достоинствами — проваливались, едва сделав по сцене два три шага.

Существуют сюжеты и темы, пригодные для обработки в драматической форме и непригодные для такой обработки: драматические и не драматические. О том, что первые отличаются от вторых большею динамичностью — все в теории знают. О том, что драма требует действий, связанных друг с другом связью причинности — также очень легко узнать, один немцы. Начиная от Фрейтага и кончая Дингером, Шлагом, Керром и др. — драматической композиции посвятили десятки книг. Но даже из них нелегко узнать, почему, напр. романы Достоевского или В. Гюго, где события строятся в причинной связи, где так много драматического действия — все же теряют половину своей силы, появившись на подмостках, оказываются не — театральными. Очевидно от драматического сюжета требуется нечто специфическое. Что же именно?

II.

Да разве можно установить какую нибудь теорию, одинаково закономерную для безбрежного моря сюжетов трагедии, драмы, комедии? Но прежде всего: это море совсем не безбрежно. В разговорах с Эккерманом Гете как то припомнил, что знаменитый Гоцци утверждал, будто количество трагических положений (= тем) ограничено цифрою 36. Шиллер не мало трудился, подыскивая темы сверх этого круга: но и он остановился на цифре, найденной Гоцци. В наши дни Жорж Польти, известный хотя бы по Сладкопевцеву всем интересующимся драматургией, напечатал в особой книге подробный список этих 36 драматических положений, проверив его более, чем на 1200 пьесах мирового репертуара. Книжка имела успех — и прежде всего сам составитель остался ею доволен. Он почувствовал себя Ньютоном драматургии, да одной ли только драматургии! 36 драматических положений — 36 эмоций: „вот сущность всего бытия, вот что чередуется беспрерывно, что наполняет историю, как волны — море, и в чем ее основа, потому что это основа человечества, где бы оно ни было — в сумраке африканских лесов или „Под липами" или при электрическом свете бульваров — и так было от времен единоборства со львами в горах, и так будет в самых бесконечных далях грядущего; потому что этими 36 эмоциями (ни единою больше) — мы окрашиваем, нет! мы воспринимаем то, что нам чуждо, вплоть до растительной жизни и небесной механики, на них строятся и будут построены наши теогонии, наши метафизические системы, все дорогие нам „по ту сторону".. 36 положений, 36 эмоций — ни одной больше".

Русский читатель к саморекламе автора всегда недоверчив. Но и на Западе, повидимому, книга Ж. Польти не показалась подведением итогов всему мировому развитию: уже слишком их много, этих бухгалтеров истории —

особенно среди людей, специально историей не занимавшихся! Да и драматургам от книги оказался прок не велик. „Положения" даны в такой общей форме, что, действительно, к ним не придерешься: вот, напр. 17-ое: „Роковое неблагоразумие": под этой этикеткой об'единены и „Строитель Сольнесс" и „Дикая утка" Ибсена, и „С любовью не шутят" Мюссе, и „Трахинянки" Софокла: в каждой рубрике приходится наметить с десяток подрубрик, приводя в качестве примеров наряду с драмой романы и повести, делая разные оговорки об отдельных вещах и т. д. Все это было бы ничего: главный грех—в том, что у классификации нет никакой основы, что все эти 36 положений ничем друг с другом не связаны. Быть может, это законы истории, не станем спорить: но автор напрасно ссылается в заключении на логику—именно с точки зрения логики всякое деление можно производить на основании различий в каком либо признаке общем всем членам целого, подвергающегося делению. Этого общего признака Ж. Польти не указывает, да его, пожалуй, и нельзя указать, говоря о драматической литературе и не думая в то же время об искусстве театра. Старый Гоцци их, вероятно, не разделял: но Гоцци больше интересовался практикой, чем теорией, и едва ли обладал даже половиной той колоссальной начитанности, которой так искусно щеголяет французский критик.

III.

А между тем, этот общий признак, необходимый для классофикации, можно найти, и всякую теорию драматичечкого сюжета нужно начинать с его поисков. Больше, чем какое либо другое из искусств, театр дает нам иллюзию жизни: но именно иллюзию, и нигде ложь искусства не сказывается нагляднее, чем в театре. Вам показалось, что перед вами и в самом деле „дно" большого русского города: не верьте: этот Лука через несколько минут снимет свой рваный кафтан и выйдет на улицу совсем приличным молодым человеком; эти двое врагов—на самом деле закадычные приятели, а эти двое влюбленных перед тем, как упасть друг другу в об'ятия, крупно поругались за кулисами. Все это мистификация, обман, ошибка. Вас морочат; иногда перед вами на сцене морочат друг друга, и в этом случае вы, зритель, особенно удовлетворены: вам кажется, что вы, как талмудический Авраам, созерцаете жизнь с божественных высот: для людей, мятущихся на сцене, пути Промысла неисповедимы—а вот вы, наблюдатель, кое что в них уже понимаете. С первых моментов развития театра и драмы это начало мистификации сделалось осью драматического сюжета. Наиболее жизненными и действенными на сцене произведениями оказываются именно те, которые сотканы из положений, так или иначе с мистификацией связанных Вспомните самые заглавия пьес: „Мнимый больной", „Рогоносец по воображению", „Комедия ошибок", „Говорящий немой", „Притворно сумасшедшая", „Живой мертвец", „Сам у себя под стражей", „Сам себя мучащий„ (кто же себе враг?), „Пастушка-герцогиня" и т. под. Всюду— намек на скрытую мистификацию, как на основу сюжета, могущего быть и трагическим, и комическим, смотря по результатам и обстановке в какой мистификация происходит. Она может возникнуть по воле кого-либо из действующих лиц, когда она служит им средством для достижения каких либо ими поставленных целей. Молодая девушка Марта которую отец хочет насильно выдать за старика, прикидывается святошей, питающей органическое отвращение ко всему, кроме добрых дел для спасения души: отец вынужден ей уступить—и мало того, по ее настояниям, принять в дом бедного и больного юношу, за которым нищелюбивая Марта будет ухаживать: отец и не подозревает что этот юноша—дон Филипп, возлюбленный Марты, совсем не больной и вовсе не нищий. (Тирсо де Молина). Переодевание—обычный мотив такого рода сюжетов: Розалинда, Виола и целая група других героинь у Шекспира, Валер—мнимый лакей в „Скупом" Мольера и Криспен—мнимый барин в комедии Лесажа, переодетые слуги и служанки в несчетных комедиях итальянских, испанских, французских—вплоть до последних отпрысков этого жанра в современном фарсе и легкой комедии. Целью мистификации может быть не только завоевание любимой женщины: в самом характере героя плута и лжеца—может лежать тенденция морочить других, и особенно забавно, когда эта мистификация совершается не по его воле, как это случилось с Хлестаковым у Гоголя. В целом ряде других примеров притворство ведет к трагическим результатам либо для самого мистификатора, либо для окружающих. Вспомним Гамлета, притворяющегося сумасшедшим—или самозванцев в русской, немецкой, испанской трагедии. Недаром же испанская драматургия, столь чуткая к истинно-театральным сюжетам, раньше других ухватилась за тему о русском Лжедимитрии, оставашемся и впоследствии одним из самых благодарных в театральном отношении моментов русской истории.

Изобразить Лжедимитрия сознательным обманщиком может быть легче, чем сделать его жертвой невольного заблуждения, истинным мистификатором: для трагического поэта второе понимание заманчивее, хоть и безмерно труднее. Здесь опять возможны разные случаи: благородный по существу своему человек становится обманщиком, делаясь игрушкой в руках злодея, сводящего счеты с врагами: лакей Рюи-Блаз играет роль испанского гранда и сам забывает о том, что это только игра—пока тяжелая рука дона Саллюстия не опустится к нему на плечо (В. Гюго). Человека мистифицируют—в целях поучения или потехи, уверяя его потом, что все бывшее с ним ему просто приснилось: в результате получится либо забавная история калифа на час—датского мужика Иеппе, один день своей жизни пробывшего барином (Л. Гольберг), либо глубокомысленная трагедия принца Сехисмондо, на опыте убедившегося, что „жизнь есть сон" (Кальдерон) либо трагикомедия веселых побродяг Шлука и Яу, с которой мы все более или менее знакомы. Во всех этих случаях действует человеческая воля, явная и сознательная сила; достаточно вместо воли людей поставить перст Судьбы, промысел Божества, капризы каких то неведомых, потаенных сил—и перед нами выход в обширную галлерею сюжетов трагедии, исконною осью которых является, „ошибка" (error dramaticus старинных теоретиков)—дальнейшее развитие идеи мистификации, питающей, и питавшей комедию. Эдип, ревностный следователь по делу об убийстве царя Лая—не подозревающий этого убийцу в себе самом; король Лир, обмороченный пышными речами Реганы и Гонерильи, и в ослеплении прошедший мимо золотого сердца Корделии; ослепленные своей подозрительностью, чужими наветами, роковою случайностью рев-

ницы Шекспира, Шиллера, Метерлинка—и многие другие жертвы сокровенной мистификации, агента которой человечество ищет и находит то за пределами своего мира, то в своем же внутреннем „я".

Таков, по нашему мнению, один из возможных (если не единственно правильный) принцип деления „драматических положений", сумма которых, может быть, и сводится к 36—но, конечно, этою цифрою не исчерпывается все разнообразие сюжетных комбинаций поэзии: она определяет только количество сюжетов, подходящих для обработки в формах театральных произведений. Как случилось, что именно мистификация стала основой драматического сюжета? Ответ на это—в тех связях, которые соединяли когда то искусство вообще и искусство театра в частности—с первобытною магией. Но мы не будем сейчас входить в эту интересную, но темную область. Равным образом, не станем сейчас заниматься и самою классификацией „положений". Сделать ее не так уже трудно, если основной признак деления указан правильно.

А. И. Белецкий.

Марксизм и художественные науки.

IV *).

Всякое научное завоевание происходит медленно. Это—общеизвестно. Марксизму же приходится одолевать старую науку с особым напряжением,—это тоже понятно. Когда ученый занимается изысканиями в какой-либо области, он подбирает кажущийся ему более или менее достоверным и ценным материал и оперирует над ним. Ученый—марксист поставлен в этом отношении в наихудшие условия, в особенности, как это имеет место в эстетике и вопросах искусств, если его научная область тесно, непосредственно связана с областью идеологии. Классовое сознание ученого марксиста обязывает его к определенной подозрительности и недоверчивости к работам тех, кто все время научно обслуживал господствовавшие классы, хотя и прикрываясь фиговым листком „чистой науки". Если в некоторых научных областях заблуждения ученых были вполне добросовестны, то существует ряд дисциплин (главным образом, в исторических науках), где фальсификация материалов, подтасовка событий и втирание очков целым поколениям производились не только сознательно, но и планомерно, заведомо в угоду тем, кто такую „науку" щедро оплачивал. Я склонен допустить, что интересующая нас область меньше других подвергалась намеренным искажениям в работах исследователей, хотя оснований для такого допущения и предположения нет.

Тем не менее, бесспорным все же остается то, что десятками лет сознание людей затуманивалось самыми фантастическими теориями, несмотря на все свое разнообразие и многообразие, удивительно единодушно отвращавшими мысль от действительности, довольно единообразно уносившими ее в заоблачные дали.

Следовательно, осторожность, с которой марксистский исследователь вынужден подходить к заведомо подозрительным по своей научной „чистоте" дисциплинам, не может быть исключена и здесь, а если принять в рассчет, что искусство всегда было фактором, особо сильно действовавшим на психику тех, кто должен был подвергаться его воздействию, то придется согласиться, что бдительность тут неизбежна сугубая.

Работа ученого-марксиста была бы значительно легче, если бы за марксистским учением стояло большее прошлое. Историческая молодость марксизма, с одной стороны, и все время отсутствовавшая возможность *государственной* постановки научного дела, с другой, привели к тому, что русским ученым, осуществляющим уже *государственные* задания по подведению научной базы под социалистическую мысль, приходится все проделывать сызнова. Хорошо, например, что точка зрения на историю, марксистский подход к этой науке был выработан еще до октябрьской Революции, но ведь, обрабатывать исторический материал надо сейчас, ибо этой обработки в нужной мере не успели сделать. А не надо быть историком, чтобы знать, как сложна такая обработка. Допустим, без труда откинешь определенно фальшивые источники и будешь орудовать с теми, где события, по крайней мере, изложены в их голом виде, сравнительно, точно. Но ведь остаются еще обобщения, выводы... Их то надо сделать... И они требуют большого труда и значительного времени.

Теперь задумайтесь на мгновение над положением теоретика в области эстетики и искусства, желающего исследовать свой предмет в какой-либо части. Историю общую ему переработать необходимо, без переработки истории культуры—тоже никак не обойтись, историю искусств, или эстетических учений, без которых нельзя заниматься теорией, и подавно невозможно игнорировать. И всю работу в этих областях надо проделать самому, ибо этого пока еще никто не сделал, а если и пробовал делать, то в такой микроскопической дозе, что, если ее не увеличить, то не сдвинешься с места.

Такая, воистину Сизифова, работа, правда, весьма полезная тем, что дает возможность избежать присущей всем буржуазным ученым узости, — однако требует всесторонней образованности, исключительно глубоких знаний, чуть-ли не энциклопедичности и, конечно, под силу очень ограниченному количеству людей, круг которых с'уживается еще

---

*) Окончание. См. № 10 и 11.

необходимостью, по специфическим русским условиям, жить обязательно в крупнейшем духовном и политическом центре,—в местах наибольшего скопления ученых и книгохранилищ, где возможно близкое и широкое общение марксистских ученых между собой, где беспрестанно бьется живой источник мысли и где к услугам всякого—ценные библиотеки и музеи, с необходимыми для работы материалами и пособиями: российская провинция, даже университетские города, с их слабой научной средой, полным отсутствием научной атмосферы, с вечной погоней за нужной книжкой, невольно обрекают ученого на одиночество и бесплодное варение в собственном соку.

V.

Жизнь, однако, не считается с трудностями создания марксистской науки и требует немедленного ее оплодотворения. Необходимость удовлетворения требований жизни, как я уже указывал, вызывает форсирование событий, и недозрелая мысль или недоношенное положение поспешно выкидываются наверх. Печать недоношенности лежит на многих работах марксистов нашего времени. При всей ущербности такого положения вещей для прогресса науки, все же в этом положительного, в конечном итоге, больше, чем отрицательного. Гораздо вреднее другое явление, проистекающее все от тех же общих причин, выяснению которых посвящена вся настоящая работа. Я усматриваю в нем два различных вида, которые попробую определить, как *марксистскую импровизацию* и *марксистское самозванство*.

Первый вид обильно культивируется все годы Революции под непосредственным давлением жизни. Сплошь и рядом близкое общение с рабочими и красноармейскими массами, жажда знаний у которых безгранична, вынуждает к немедленным ответам на самые разнообразные и неожиданные вопросы. И тут часто случается, что руководитель какой-нибудь студии или рядовой лектор, вполне добросовестный и мыслящий марксист, торопится удовлетворить любознательность своих слушателей, подчас будучи к такому ответу совершенно неподготовленным или заведомо даже зная, что та или иная область остается еще не разработанной. Смешанные чувства и ощущения вызывают его на ответ, являющийся сплошной импровизацией, которая часто, при наличии в аудитории сознательного оппонента, заканчивается неприятным конфузом и подрывает авторитет и самого импровизатора и марксистского учения—в неокрепших умах. Злостности в этой торопливости, чаще всего, не бывает, но по существу она—зло.

Второй вид не менее распространенный, являет собой обычное дело в многочисленных студиях, школах и на курсах по искусству. Спецы или полуспецы, почти всегда никудышные теоретики, стараясь прослыть за верноподданных советских граждан, облекаются в марксистскую тогу и начиняют головы своих слушателей всякой дребеденью, беззастенчиво выдавая ее за „марксизм". Этот способ насаждения „марксистских идей" в художественно-учебных заведениях, высших и низших, перед спектаклями и концертами во всяких клубах и в театрах,—мне приходилось наблюдать в столь разносторонних проявлениях, что я мог бы написать целый том о методах и характере искажений марксистского учения.

Если в первом случае зло—продукт легкомыслия или безволия, то здесь уже явная преступность, акт сознательного шулерства и спекуляции на марксизме. Выгодный товар,—и его спешат пускать в ход, развращая мысль и сознание сплошь и рядом неподготовленной, но черезчур доверчивой аудитории, со слепой верой принимающей всякую ссылку на научный социализм. Иной раз трудно даже сказать, чего у этой группы „марксистов" больше: желанья подладиться под революционно настроенную аудиторию или стремления обрести симпатии политкома клуба, где таким образом насаждается марксизм, или здесь просто полусознательное увлеченье ролью изобретателя марксистских истин. Когда смотришь на этот идеологический разгул со стороны, он одинаково отталкивающе действует во всех своих проявлениях.

С марксистской импровизацией надо бороться, как с вредным явлением, разъясняя всем, кто ею занимается, что наука исключает всякие экспромты, и приучая их к методическому мышлению, а самозванство и шуллерство надо просто преследовать, как всякое преступление.

Пусть марксисты, работающие в области искусства, в рабочих и красноармейских студиях и школах, займутся лучше наблюдениями и организованным собиранием материалов, по моему, богатых, могущих уже сейчас дать много ценного для обобщений серьезным исследователям. Учет опыта и наблюдения—вещи, к сожалению, пока мало популярные. Жалеть об этом безусловно приходится, ибо, например, опыты ряда литературных студий могли бы уже теперь послужить веским материалом для суждений о психологии и способах коллективного художественного творчества, опыты, в таком об'еме неведомые до Октябрьской Революции. Производившиеся не раз эксперименты ознакомления деревенских и городских детей со старой и новой музыкой могли бы лечь в основу суждений о художественном восприятии, если бы кто-нибудь потрудился результаты этих экспериментов хотя бы только собрать воедино. Работа во всех областях идет гигантская, но ее не суммируют, а для того же марксизма в художественных науках куда было бы полезнее иметь все это обследованным, зарегистрированным и сгруппированным, чем быть свидетелем нелепейших импровизаций.

Я присутствовал на спектакле профессионального театра в одном центральном, прекрасно поставленном,

красноармейском клубе. Перед спектаклем вышел на сцену галантный молодой человек и стал развязно говорить „о сущности театра". Я не выдержал и сказал этому „лектору", когда он сошел со сцены, что его утверждения весьма смелы. Он довольно уверенно бросил мне в ответ: „Это—часть моего курса по театру, который я читал в N. (название большого губернского города) в консерватории." Один из красноармейцев сказал мне, что за несколько дней до этого спектакля, был другой спектакль, с другим „лектором", который утверждал противоположное. Меня это сообщение мало поразило, ибо я уже к этого рода явлениям успел приглядеться. Но мириться с ними, по моему, преступно. А ведь такими „молодыми людьми" вымощена сейчас, как Дантовский ад добрыми намерениями, вся Республика. Они читают свои „курсы" не только в рядовых губернских городах, но и в университетских центрах.

Мне на лекциях и в беседах со студентами высших художественных учебных заведений нередко приходится слышать: „нам такой-то (имя рек) говорил то-то"...

И действительно говорил.

Говорил, говорит и долго еще будет говорить, потому что за ним никто не следит, никто его не контролирует и не проверяет. На постановку преподавания теоретических предметов в высших художественных учебных заведениях не обращается никакого внимания. Кафедры пачками пустуют, а если замещаются, то безо всякого разбора, частенько „марксистами" описанного мною типа, от учебы которых работники искусства, фабрикуемые в наших учебных заведениях, будут, подобно Гомеру и Гезиоду, искать вдохновения у Муз. или-подобно Пушкину—у Шестикрылого Серафима.

Государство ухлопывает на художественное образование огромные средства, а молодежь, получающая это образование, останется, в большинстве случаев, тупой, ограниченной; как раньше плодили узких специалистов, так и теперь предстоит нам удоволствие видеть их уже с советскими дипломами, если во-время должным образом не будет реорганизовано дело преподавания теоретических предметов.

Я не говорю уже о том, что на Украине, например, нет еще ни одной исследовательской кафедры по искусству, что марксистская художественная мысль не имеет здесь еще своего угла. Рано или поздно будет, разумеется, все.

Но, если об'ективно трудно создать подходящую обстановку и атмосферу для укрепления марксистской базы в художественных науках, то есть полная возможность ликвидировать насаждение суррогатов и злаков марксизма в этой сфере. Надо твердо и решительно положить конец безграничному индивидуализму и безмерной свободе в суждениях художественной профессуры, напоминающей разброд профессуры Западной Европы недавнего времени, когда у каждого профессора оказывалась своя собственная теория. Нужно усилить теоретическую сторону преподавания в высших художественных учебных заведениях и, прежде всего, необходимо высшую школу, да и всякую иную, избавить от импровизаторов и прочих сочинителей марксистских теорий.

И. Туркельтауб.

Очерки по истории французской пролетарской поэзии.

Пьер Дюпон.

(*Окончание*).

Песенки Парижа и, в частности, его монмартрских певцов определили призвание Дюпона. Эти песенки, не стеснявшиеся в языке, еще не совсем успели опошлеть, окабачиться. Еще памятен был лозунг Беранже: „Моя муза—народ".

Дюпон сделался народным шансонье.

„Как-то внезапно—говорит Бодлэр—он был просветлен. Он вспомнил переживания раннего детства, безыменную песню—не досужий романс, что мурлычит себе под нос какой-либо чинуша, но песню пахаря, плотника, матроса". Песни Дюпона вышли, из круга чисто семейных воспоминаний и ограниченного горизонта родных ландшафтов.

В 1846 г. вышел его *альбом*: Paysans—chants rustiques (Сельские напевы).

Сэнт-Бев в своей статье о *Моро* и *Дюпоне* („Понедельничные беседы", т. 4) находил эти напевы аккомпанементом той сельской эпопеи и идиллии, которые тогда пустила в ход Жорж Санд: в то время, как Жорж Санд живописует, Дюпон как бы интермедирует сельские сцены своими хоровыми песнями.

Альбом Дюпона составился из песен, уже успевших приобрести широкую популярность в народе. Его песня „Волы" стяжала ему славу народного и национального певца:

Я имею двух больших волов в моем коровнике
Двух больших белых волов с рыжими пятнами...

Эти „рустические" песни были вполне естественны для настоящего сына народа, выходца из рабочей среды в тот молодой период истории городского пролетариата, когда он в массе своей еще имел крепкие связи с крестьянством и связывал свое освобождение с „возвращением к полям".

Самым большим праздником для Дюпона в Париже было выйти за черту города, отыскать глазами хлебные поля.

При всей своей любви к сельскому ландшафту и сельской жизни, Дюпон выгодно отличался от многих народников из городской интеллигенции тем, что, будучи сам сыном народа, он не старался идеализировать его современного быта. В одной из его кантилен, представляю-

ших; в большинстве случаев, коротенькие бытовые драмы, салонная публика была несколько шокирована простосердечным признанием крестьянина, что смерть его жены менее огорчила бы его, чем смерть его вола. Жестокий талант Бодлэра высоко, напротив, оценил этот неприкрашенный реализм, проистекавший не из жестокого таланта и вовсе не из желания „эпатировать буржуа", но просто из глубокой художественной правдивости поэта, отличавшегося, в сущности, нежным и сентиментальным характером.

Появление „Сельского сборника" Дюпона совпало с глубоким кризисом романтического направления во Франции. Теофиль Готье—этот „Красный жилет" боевой поры романтизма, провозгласивший впоследствии лозунг чистого искусства, сделал попытку заклясть народной музой Дюпона вызванный им самим дух неоклассического худож. рационализма (см. мою статью в № 7 „Худ. Мысли": „Теофиль Готье и пролетарская поэзия"). В идиллиях Дюпона он пытался обрести утраченную душистую свежесть языка и действительные краски природы. Готье рекомендовал сборник Дюпона литературным салонам. Эти салоны, обратившиеся, по собственному признанию Готье, в теплицы (см. его „Историю романтизма") приняли их с восторгом. По меткому замечанию Бодлэра, душистая поэзия Дюпона должна была послужить для них „подножным кормом". «Он явился — говорит Бодлэр в другом месте — настоящей плотиной против неоклассицизма". Но изжившая себя романтическая школа впала в противоречие: во имя полной свободы искусства, одного из основных требований романтизма, она оковала себя новой догмой „чистого искусства", свободного от каких-либо человеческих страстей и вместе с тем тосковала по естественно ею утраченной свежести, душистости, непосредственности.

„Была без радости любовь, разлука будет без печали". Вскоре между поэзией салонов и Дюпоном произошел разрыв.

Надвигалась грозовая туча февральской революции. В песнях Дюпона загремел ее гром. Перелом в творчестве Дюпона рельефно выразился в его стихе:

Слушай один за другим лес и народ!
(...Les forêts et la foule).

В 1846 г. разразился хлебный кризис. Дюпон отозвался на него „Песней о хлебе", оставившей за собой по росту пролетарского самосознания „Песни против хлебных законов" Эбенезера Элльота, шеффильдского кузнеца,—английского пролетарского поэта эпохи чартизма. „Песню о хлебе" помнили долго. В 50-х годах с ней манифестировали в театре в знак сочувствия ирландским крестьянам, обреченным на голод экономической политикой английского правительства.

В том же году появился его знаменитый „Chant des Ouvriers" („Песнь рабочих"). Поэт от единичного социального бедствия, хлебного кризиса, перешел в ней к описанию общего тяжелого положения рабочего класса. Творчество Дюпона развернулось во всю свою ширь. „Это была сильная и правдивая поэзия"—говорит Бодлэр „Это был крик горечи и тоски. Это были картины множества обреченных на всякие болезни людей, вдыхающих пыль мастерских, глотающих хлопок, впивающих свинцовые белила, ртуть и другие необходимые для выделки шедевров ремесла яды, спящих в червоточинах, в трущобах, где рядом с величайшими и безвестными добродетелями гнездятся самые закоренелые пороки, выблевки уголовной каторги. И это в то время, когда *земля одолжена этим людям созданием своих чудес.* Эти великие множества людей, которые чувствуют, как требовательная кровь переливается в их жилах, бросают долгие взгляды на светотени больших парков и обречены для самоутешения вечно повторять этот рефрэн: будем любиться".

В глубочайшем критическом проникновении Бодлэр, бывший глубоким критиком, понял громоотводную роль идиллии и буколической эротики в рабочих песнях Дюпона,— накануне грозы, при которой эти громоотводные элементы оказались недостаточными.

„Песнь рабочих" была переложена немецкими рабочими в „Арбейтер-Марсельезу" и, подобно странствующим легендам, стала источником многочисленых вариантов, разноязычных „рабочих марсельез".

Готье мирили с новым направлением поэзии Дюпона только громоотводные элементы ее идиллии и эротики. Он утешал себя тем, что сквозь эти *химеры* у Дюпона проглядывает идиллия. В „Песне рабочих" он видел, гл. обр., „беззаботно-радостную солидарность славных нищих сердец", радовался, что „глубокое чувство природы пронизывает социалистический стих" и считал поэзию Дюпона „ликом природы на горизонте мятежа". Дюпон и впоследствии, даже после июньских дней, сохранил эту восхитительную слабость к идиллии, но она становилась все менее заметной в сгустках песен борьбы. В результате Готье отвернулся от Дюпона.

Дюпон вынес из литературных салонов чистого искусства литературное изящество своего стиха, как он вынес из академического словаря знание слова. И всетаки, первый пролетарский поэт, по свидетельству Бодлера и Сент-Бева, по внешней отделке своих стихов отставал от века. Это, впрочем, с избытком окупалось их содержанием, их под'емом, их внутренним благородством, их влиянием на массы,—наконец, слиянностью их слова и нева.

Дюпон принял активное участие в революции 1848 г. Его песни раздавались на народных собраниях, на площадях, в кабачках... Надежды и неудачи революции нашли в нем свой правдивый отклик.

Дюпон, однако, не был настоящим боепевцем революции. Ему, отличавшемуся мягким характером и философски-настроенной созерцательностью, революция представлялась, главным образом, как тяжелый крест социальной необходимости.

Франция бледна, как лилия,
Ее чело увито серой вербеной.

И он верит в мистическое искупление, когда после великого боя

Меч поломает меч
И из крови воскресит любовь.

Готье отмечал утопические элементы в социалистической музе Дюпона. Оно и не могло быть иначе в эпоху утопического социализма.

Бодлер, также, как и Дюпон, сражавшийся на баррикадах и затем ушедший в сверх-индивидуалистический мир „искусственных раев", со снисходительной улыбкой вспоминает в своем предсмертном дневнике о том времени, когда „каждый строил себе воздушные замки утопий". Но в своем предисловии к сборнику Дюпона, вышедшему в бурные годы, и он возводил—что чрезвычайно характерно для эпохи—утопию в

идеал народного творчества. „Таков уж великий удел поэзии. Радостная или печальная, она несет на себе печать *божественной утопии*: она должна перечить факту, если не желает вступить в противоречие сама с собой. Она не только констатирует, но и направляет действительность". Оно и не могло быть иначе. Утопия является исторически необходимой поэзией и великим импульсом начальных эпох, которым так далеко до конечных свершений.

Но следует отдать при этом справедливость Дюпону, что, при всех своих смутных утопиях и туманном мистицизме, он сумел стать первым глубоко реалистическим певцом самого производственного процесса. Забытый ныне поэт из Тулона, рабочий Шарль Понси, быть может опередил его „Песнями всех ремесел", но песни Понси были еще окрашены старым *цеховым* пониманием разделения труда. Дюпон яснее осознал силу песен отдельных *производств*, с их особыми навыками, радостями, горестями, и профессиональным риском. Такие песни непосредственно связываются с самими работами и сливаются с различными ритмами трудовых процессов, они одухотворяют общий производственный процесс поэзией трудового соревнования. Как я уже указал, Эгезипп Моро написал песню о своем типографском ремесле, шелкопряд Дюпон, кроме „Песни о шелке" и „Ткача" писал песни кочегаров, рыбаков, каменоломов, земледельцев. Он первый, в ярких чертах и не боясь подчас грубых слов и красок, изобразил лики ремесл,—задолго до Верхарна, возведшего их в перлы социально-исторической символики.

Успех песен Дюпона переступил границы его отечества. „Арбейтер-марсельезы"—варианты его „Песни рабочих". Насколько его песни были популярны среди рабочих заграницей, доказывает тот факт, что когда Лассаль в год своей смерти, в 1864 году, об'езжал рейнские кружки основанного им Всеобщего Немецкого Рабочего союза рабочие певческие ферейны преподнесли ему роскошное издание песен Дюпона.

Дюпон сочинял большинство своих песен вместе с мелодиями. Воспоминания о том, как он распевал их сам в клубах, кабачках и народных собраниях и как трудно было записать их колоритные оттенки профессиональным музыкантам, сохранил нам очерк французского композитора Рейэ, предпосланный нотному изданию „Песен" Дюпона. Так, пролетарская поэзия, как и поэзия вообще, рождалась в синкретизме слова и пева. Мелодия заменяла часто погрешности поэтической формы и спасала ее от той риторической литературщины, над которой посмеялся впоследствии, правда, из других побуждений, Поль Верлэн. По мнению Сент-Бева, песни Дюпона были трудно отделимы от их мелодий. Критик считал это их слабым местом и советовал Дюпону более заботиться о своем поэтическом слоге—для обеспечения завтрашнего дня, когда улетит беглый звук его голоса, который один, по настоящему, умел петь эти песни.

Когда разразилась реакция и обрушились преследования, голос Дюпона властно зазвучал „Песней ссыльных".

Он сам должен был за это разделить их участь. После госуд. переворота Наполеона III его бросили в тюрьму и приговорили к 7-летней ссылке в Ламбессу (Сев. Африка). Древние руины были незадолго до этого открыты. По постановлению Законодат. Собрания, эти камни, занесенные горючими песками пустыни, предназначены были для участников июньского восстания. По мысли Наполеона III, революционеры должны были искупить свои вины каторжными работами по очистке этой пустыни. Ссылка в Ламбессу была бы для Дюпона, не отличавшегося здоровьем, равносильна смертному приговору. Его литературные друзья с трудом добились его помилования.

Не будучи закаленным политическим бойцом, Дюпон как то сразу присмирел, опустился. Мишурный блеск Второй Империи его ослепил, он дошел до того, что написал брошюру в ее защиту и стихотворение, в котором об'явил свершившийся срок благоденствия трудящихся:

Вот конец вашей нищеты,
Питающиеся черным хлебом и водой...

Сент-Беву пришлось грозно предостеречь поэта еще до появления этих стихов в одной из своих „Понедельничных бесед":

„Настанет день, когда от вас потребуют ответа".

Песнь поэта была спета. Но он с достоинством до конца дней своих отвергал милости победителей, хотя и искренне уверовал в их миссию. Он удалился на берега Роны и Луары, где изменившим ему голосом продолжал петь свои старые песни шелкопрядам и лодочникам. Он умер в Сент-Этьенн, 50 л. от роду накануне коммуны, в нищете. Улица Лиона, ведущая от фабричного предместья к центру, носит его имя...

Каков бы ни был конец поэтического служения Дюпона, прав Бодлэр, указавший в одной из статей о нем, что „он первый с топором в руках выбил ворота литературной крепости и проложил путь народной поэзии.

Он—первый—сорвался в пропасть. Увы, падение Дюпона не было единственным в истории пролетарской поэзии. Не легко и не сразу далась ей великая воспитательная школа классового самосознания пролетариата.

Ал. Дробинский.

ХРОНИКА.

ПО ФЕДЕРАЦИИ.

МОСКВА

Воззвание пролетарских писателей.

В «Правде» напечатано воззвание „Ко всем пролетарским писателям РСФСР", подписанное Кирилловым, Герасимовым, Филипченко, Родовым и др. Воззвание признает наличие в настоящий момент серьезной опасности для известной части пролетарских писателей, лишенных устойчивого коммунистического базиса и пролетарской идеологии.

„В последнее время замечается появление произведений пролетарских писателей на страницах изданий чуждых, а зачастую, даже враждебных классовым задачам пролетариата.

Вынужденное отступление на экономическом фронте заставляет нас крепче сомкнуть ряды и поднять в художественной литературе знамя воинствующего материализма.

Правление Всерос. Ассоциации пролетарских писателей требует от своих членов незамедлительного выполнения следующих пунктов:

1) Члены Всерос. Ассоциации пролетарских писателей не должны состоять членами других литературно-худож. организаций.

2) Безусловное неучастие пролетар. писателей в органах печати, чуждых пролетарско-коммунистической идеологии.

3) Выступления пролетарских писателей на литературных и других вечерах с писателями и поэтами враждебных нам групп должны иметь своей целью борьбу с последними.

Всерос. Ассоциация пролетар. писателей предпринимает немедленную чистку своих рядов.

Централ. Просвет. Театр.

— В отдаленном от центра рабочем районе Москвы открылся центральный просветительный театр при доме театрального просвещения имени Поленова. При доме шекспировская выставка и музей упрощенных постановок.

Маст. Драм. Балета.

В собственном театре высшей государственной мастерской драматического балета идут ближайшими постановками „Фиолетовый Час" и „Сатанинская поэма" на музыку Скрябина, обе по коллективным либретто. Ставят Редига и Чаплыгина. Эскизы костюмов Куприянова и Экстер.

„Семперанта".

Театр уезжает на лето в Нижний Новгород.

Габима.

К постановке намечаются трагедия Волькенштейна „Ахэр" и комедия Гольдони „Слуга двух господ".

М. Х. Т.

— Часть труппы находившаяся за границей возвращается в Москву 5 мая.

— Предполагается на лето поездка в Скандинавские страны первой студии.

— В III студии идет „Турандот".

Большой театр.

Ремонтные работы ведутся усиленным темпом. Однако окончание их предвидится не ранее января 1923 г. Оборудованы новые репетиционные залы и несгораемые помещения для складов.

Музей Оперы Зимина.

Вновь открылся после долгого бездействия Музей Оперы Зимина. Музей пополнен новыми художественными ценностями.

Произведения Скрябина.

Закончились работы комиссии по изучению музыкального наследия Скрябина. Проредактирована и реконструирована в отдельных частях „Фантазия"—для двух фортепиано. Кроме того закончены работы над фортепианной сонатой C—moll и „Andante" для волторны, написанной честь знаменитого волторниста Луи Савар.

Камерный театр.

— Г. Б. Якулов заканчивает монтировочные работы к постановке „Синьора Формика" Гофмана для Камерного театра.

Возвращение Б. Пильняка.

— Бор. Пильняк, вернувшийся из заграницы в Коломну, написал сатирический рассказ из жизни берлинской эмиграции „Мифический Соломон".

Новые художеств.-историч. ценности.

Петроградский музей и Московская Третьяковская галлерея обогатились новыми картинами и предметами художественно-исторической ценности.

Петроградское отделение Внешторга передало центральному управлению музеев 8.972 художественно-историч. предмета, в частности—Третьяковской галлерее 4 редкие старинные картины, вышедшие, по мнению художника Грабаря, из Новгородской школы. Картины эти куплены Внешторгом у частного лица. Кроме того, Петроградский музей приобрел архив художника Врубеля.

Выставка реалистов.

1 мая в помещении художественного кооператива «Гарх» открылась большая выставка картин и рисунков художников-реалистов. Весь сбор поступит в распоряжение „Помгола".

— Н. Альтман выполнил иллюстрации к «Книге Иеремии», выходящей в переводе А. М. Эфроса.

— В Третьяковской галлерее 18-го апреля состоялся вернисcаж выставки произведений П. П. Кончаловского; выставка обнимает собой период от 1907 по 1921 г. и содержит 165 номеров.

Кино.

Предстоит реорганизация В. Ф. К. О. в связи с намеченным об'единением частных и государственных киноучреждений в форме акционерного общества. Возможно, что кроме Наркомпроса и организации частных театровладельцев, часть акций будет приобретена представителями иностранного капитала.

Новые книги.

— Издательство Драматургов выпускает: Театральный Справочник, Джек Лондон—„Настоящий Закон", Кладель—„Мститель".

— В издании „Задруги" выходят: Маковицкий—Яснополянские записки, вып. I, Лернер—„Николай I"; Боровой—Современное масонство; Мельгунова, Сивцов, Сидоров—Русский быт по воспоминаниям современника 18 века.

— Издат. „Кузница" выпускает сборник стихов „Нечаенная сила".

— Изд. „Современник"—в мае выходит 1 книжка сборн. „Современник".

— В ближайшее время выходит в свет книга рассказов Б. Зайцева „Рафаэль".

— „Никитинские субботники" готовят 2-й альманах сборника „Свиток"; историко-литературная часть альманаха посвящена И. С. Тургеневу. Редактирует коллегия с проф. Н. Л. Бродским во главе.

— К-во «Неоклассики» выпускает 1-й сборник группы. В сборник войдут стихи В. Бутягиной, Е. Валчанецкой, Л. Красина, Е. Шварцбах-Молчановский, С. Укше, Н. Лопухиной, Э. Левантина, Н. Захарова Менского, М. Япольской и Г. Деткина.

— Готовятся к печати „Новые письма А. П. Чехова" под редакцией Б. Л. Модзалевского и книги Семенникова «Новое о Радищеве» и «Опасный сосед» В. Л. Пушкина под редакцией Чернышева, „Домик в Коломне", А. С. Пушкина под редакцией М. Л. Гофмана и „Гончаровский сборник" под редакцией проф. Н. К. Пиксанова.

— Госиздат выпустил книгу Переверзева «Творчество Достоевского», «Рассказ о кандалах» Н. Н. Ляшко и книгу Вас. Федорова—перевод «Черных факелов» Э. Верхарна.

— Вышла книга Б. Эйхенбаума „Молодой Толстой".

— „Альциона" выпустила альбом зарисовок худ. Ф. Е. Кругликовой: «Силуэты современников. I. Поэты». Роскошно изданная книга содержит ряд силуэтов современных русских поэтов.

— Вышли в новом издании „Стихотворения" Владимира Соловьева. Издание дополнено биографией, примечаниями, шутливыми стихотворениями и вариантами. Редактор издания—С. М. Соловьев.

— Всероссийским Пролеткультом печатаются следующие книги:

В Смишляет—„Техника обработки сценич. зрелища", 1-я и 2-я ч. Фриче—„Лекции по истории западной литературы (с библиогр. указателем). Каржанский—„Коллективная драматургия". „Чтец декламатор"—из пролетарских и революционных произведений. „Наука и рабочий класс". Драмы В. Плетнева—„Лена". „Фленго" и „Мститель". М. Герасимов—„Итальянская поэма".

— Печатается сборник „Московский Парнас" из произведений Аксенова, Асеева, Ковалевского, Шишкера, Гавриловича, Пастернака, Полонского.

— Кооперативное издательство «Задруга» выпустило из печати след. книги: В. Фигнер—Запечатленный Труд, В. Короленко — История моего современника т. III, Г. Чулков—Стихотворения. Подготовлен к печати сборник памяти Короленко под ред. В. Мякотина. Приступлено к изданию серии „Масонство в его прошлом и настоящем" под ред. Мельгунова и Н. Сидорова. В серии входят: А. Боровой—Современное масонство на Западе. Шрейдер—Масонство в Италии и др.

КИЕВ.

23 Апреля открылась выставка Художественной студии культур-лиги. На выставке фигурирует около трехсот экспонантов.

Сибирь.

Вся Сибирь имеет работников искусства в три раза меньше, чем один Петроград. В Петрограде 2024, а в Сибири 747.

— Изд-вом „Картонный домик" выпущен сборник об А. Блоке, в который вошли статьи: Энгельгарда—В пути погибший, Эйхенбаум—Судьба Блока, Ю. Верховский—Восхождение, Тынянов—Блок и Гейне, Паст—о первом томе Блока.

Иркутск.

Литературный отдел Иркутского Губ. Политпросвета издал сборник „Отзвуки" в пользу голодающих.

Красноярск.

В Красноярске вышел сатиристический журнал «Красный бич».

Барнаул.

— В Барнауле состоялся вечер Сибирской музыки и песен. Этнограф и музыкант Анохин выступал с музыкальными пьесами русского и и монгольского Алтая. Мелодии собраны им за десять лет путешествий по поручению Академии Наук.

Вологда.

В Вологде вышли и поступили в продажу первая и вторая книги журнала „На грани".

Казань.

— Казанская художественная социологическая секция, переименованная в секцию искусств, об'единяет все литературные и художественные силы Казани и работает в направлении к синтезу искусств.

— В Казани под редакцией писателя Галинджана Ибрагимова вышел литературно-художественный сборник на татарском языке в пользу голодающих.

Рязань.

В гор. Рязани организовался „Дом литераторов".

Николаев.

— В Николаеве была поставлена инсценировка рассказа Под'ячева „Предупредили", посвященная злободневному вопросу об из'ятии церковных ценностей.

— Во Дворце Труда состоялся литературный суд в пользу голодающих. Тема суда—роман из революционного прошлого Италии „Овод" Войнича.

ЗА РУБЕЖОМ.

Провинциальные академии во Франции.

Адольф Адерер посвящает в „Тан" статью провинциальным французским академиям изящной словесности. Часто их труды, подхваченные более гулкой Парижской академией, напоминают известный исторический анекдот о том, как в Генеральных Штатах 1789 г. слабоголосый Вольней произнес знаменитую фразу „Мы здесь—по воле народа и подчинимся лишь силе штыков", которую тут же подхватил своим зычным голосом стоявший рядом с ним Мирабо, за кем эта фраза и осталась.

Происхождение некоторых из провинциальных французских академий очень своеобразно.

Флассанская, в Провансе, ведет свое начало от 14-го века, когда Жоффруа дю-Люк организовал специальную академию из местных остроумных людей, чтобы злословить на женщин в сатирических стихах в отместку за их пренебрежительное к нему отношение.

Тулузская академия „Флоральных Игр" ведет также издавна свое начало. Ее академики когда-то назывались „Лантернистами", фонарщиками, так как собирались по вечерам и ходили по неосвещенным улицам с фонарями. Марапейр установил здесь премию за лучший сонет Богородице. Пеллиссан, один из „фонарщиков", был историографом французской академии, которая, желая его во что бы то ни стало включить в число своих членов, в то время, как вакантных мест для этого не было, назначила его, вопреки регламенту, сорок первым членом.

Особенно богата академиями Савойя. Аннеси некогда славился своей Флоримонтанской Академией, основанной св. Франциском Салическим. Об Аннеси писали встарину, что он был своего рода альпийскими Афинами.

Почтенными по возрасту академиями являются также академии Каенская, Нимская и Суасонская, все три с 17-го века. Польский король Станислав основал академию в Нанси. В Гренобле была основана Дофинальная академия. В 18-м веке были основаны академии изящной словесности в Туре, Нанте, Ажане, Монтобане, Лионе, Мансе, Версали Руане, Амьене, Пуатье, Лиможе, Шербурге и др.,—наконец, Арасския академия „Ровати", членом которой состоял молодой Робеспьер, в ту пору поэт и автор галантных посланий „к Офелии".

Главная роль провинциальных академий сводится к местным историческим и этнографическим исследованиям, к собиранию легенд, архивных материалов, старинных рукописей и затерянных книг, изучению местных диалектов и говоров,—патуа,—лексические элементы которых зачастую просачиваются, благодаря их инициативе, в общефранцузский язык, заполняя его пробелы или обогащая его новыми слововозможностями. Местные промыслы и ремесла, в особенности, богаты этими ценными для языка элементами, пополняющими не только его общелитературный, но и общеобиходный, общетехнический язык.

А.

Французский роман—новелла.

Жозэ Жермэн посвящает в „Матэн" критическую статью, тем из современных французских романистов, которые в своих романах усвоили специфический стиль новеллы, все более и более вытесняющей тяжеловесный роман, или точнее, тем из современных французских рассказчиков, новеллистов, которые перенесли в роман свой обычный стиль.

Этот новый новеллистический роман обнаруживает большую четкость рисунка и сосредоточенность письма, и он избегает длиннот и приходящих элементов. Таких романов еще очень мало, но тем не менее они являются весьма характерным явлением современного литературного движения.

Критик останавливается на Анри Дювернуа, Морис Левеле и, прибегающем в последних своих произведениях к той же манере, Клоду Фарреру. Анри Дювернуа—известный новеллист, автор иронического сборника „Желчный месяц" („Lune de fiel"), в котором он высмеивает романтику „Медовых месяцев" (Lune de miel). В своем романе „Паршивая овца" он не отказывается от своего стиля. В этом романе, несколько нравоучительно-банальном, высмеивающем предпочтение делечества таланту на фоне любовной фабулы, критик указывает на спаянность смеха и чувствительности. В другом романе того-же автора „Фуга" самая фабула по своей оригинальности приближается к фабулам новелл: Талантливый музыкант, больной и бесповоротно приговоренный всей медицинской профессурой к смерти, знает, что его смерти не переживут его жена и дочь, трогательно ухаживающие за ним. Чтобы облегчить им фатальную утрату, он пытается их как-нибудь отдалить от себя и заводит себе метрессу. Вопреки прогнозам врачебных светил, он, однако, выздоравливает. Как он не пытается теперь „все об'яснить",—жена и дочь безвозвратно уходят от него.

Марис Левель вводит в роман тот темп действия, которым обычно проникнута новелла. Действующие лица его романа „Тень" не занимаются психологическим анализом, но действуют, тем не менее весь роман, при искусной фабуле, представляет собой тонкий психологический, точнее психиатрический анализ.

Клод Фаррер написал недавно роман—новеллу „Экстраординарное приключение Ахмет-паши Джемаль-Эддина". Роман исполнен в тоне турецких рассказчиков и вместе с тем не лишен импозантности исторической перспективы, переносящей читателя в эпоху Карла Пятого, Франциска Первого и Солимана Великолепного.

Z.

ГЕОРГ БРАНДЕС.

В феврале 1922 года исполнилось восемьдесят лет со дня рождения знаменитого критика Георга Брандеса, того самого Георга Брандеса, который восхищался Джоном Стюартом Милем, знал Ренана, находился в переписке с литературной плеядой, возглавляемой Флобером. Он первый приветствовал крупных писателей последнего пятидесятилетия — Анатоля Франса, Гергарта Гауптмана, Горького, Артура Шницлера, Якова Вассермана и еще многих—вплоть до Верхарна, и в свое время отмечал выступления различных политических деятелей, уже безвозвратно ушедших в прошлое. Он автор работ об итальянском искусстве (1870 год) и вышедшего в прошлом году в Германии капитального труда о Гете. Ему принадлежат еще исследования о Вольтере, о Юлии Цезаре.

* * *

Кто то сказал, что читать книгу, быть может, гораздо труднее, чем смотреть картину или слушать музыку: картину, мол, нам об'ясняют в музее, музыку интерпретируют, а при чтении до всего надо доходить собственным умом.

В этом есть доля истины. И вот Брандес умеет читать. Больше того: он умеет слушать и запоминать, как видно из его „Портретов". Редкое и ценное качество, которое Гейне когда то ценил в Жорж Санд, называя ее чуткой слушательницей.

* * *

Брандес переведен чуть ли не на все существующие языки. И, несмотря на это, иногда кажется, что он пишет только для нескольких десятков избранных, как говорил о себе Стендаль...

Л.

Кинематография.

Отчет во французской биржевой газете „Информасьон" о собрании акционеров французского Генерального Общества Кинематографов „Эклипс" представляет значительный интерес для иллюстрации того кризиса, который в настоящее время переживает художественная промышленность, — в частности промышленность кинематографическая, наряду со всей вообще промышленностью Запада.

Баланс этого общества, по покрытии амортизационных нужд, представил в этом году превышение дебета над кредитом в сумме около четверти миллиона франков, к которым следует присоединить перенос дебета с прошлого года около 150 тыс. франков.

Административный Совет Общества в своем докладе общему собранию констатировал, что заграничный рынок еще более сократился в этом году, чем в прошлом.

С общей суммы, превышавшей в прошлом году 2 миллиона франков, он продолжал свое стремительное падение до 1 миллиона франков в этом году. Другими словами заграничный рынок сбыта сократился вдвое. Это сокращение главным образом коснулось сбыта в Центральную и Восточную Европу, тогда как сбыт в Англию увеличился в 4 раза. Количество абонированных фильм не увеличилось, несмотря на размножение кинематографических агентств. Общество ощущает недостаток в средствах для издания новых фильм.

Затруднения общества увеличились с ликвидацией некоторых кинемо-торговых предприятий, в особенности „Чарль Урбан Трэдинг-Компани".

Главные причины кризиса, переживаемые кинематографической промышленностью докладчик усматривает в общей экономической депрессии и, в частности, в закрытии германского и российского рынка для французской кинематографической промышленности.

А.

Русские за границей.

Спектакли русского театра.

— С 2 по 16 мая в Берлинском театре Дес Вестенс состоится ряд спектаклей русской драматической труппы. Будет представлена историческая драма Мережковского: „Царевич Алексей". Декорации и костюмы Александра Бенуа, постановка Лаврентьева.

— В Берлине в ближайшие дни будет устроен вечер А. Глазунова, из сбор с которого предполагается закупка продовольствия для отправки профессорам Петербургской консерватории.

— Первая гастроль русской опереточной артистки Е. Потопчиной в «Дейтшес Кюнстлер» театре в роли Сильвы прошла со средним успехом.

В Берлинском Доме Искусств.

— В последнем заседании Дома Искусств сделали доклады А. Н. Толстой, З. Венгерова и А. Белый. А. Белый читал доклад об эвритмии. (Эвритмия, по Белому, есть наука о согласовании слова-звука со словом-жестом, наука одушевления слова, возвращения ему его первобытной свежести, первоначального значения).

Дом русских писателей.

В Праге возникла Литературная организация под названием „Дом русских писателей и журналистов в Чехословакии". В исполнительный орган избраны: Амфитеатров, Чириков, Сургучев, Ляцкий, Архангельский.

Достоевский на сцене.

В одном Пражском театре идет инсценировка романа Достоевского «Идиот», в ознаменование столетия со дня рождения Достоевского.

— Весенний сезон в Париже будет начат С. П. Дягилевым 15 мая. Для открытия предполагается балет „Спящая красавица".

— В Берлине гастролирует Иза Кремер, выступающая с русскими, неаполитанскими, французскими и еврейскими песнями.

Новое русское книгоиз-во.

— Петроградский издатель Н. С. Цетлин, при участии немецких финансовых и технических групп, создал общество „Бух-Экспорт", которое ставит своей задачей вывоз и продажу книг в Россию и в страны с большой русской эмиграцией, в которых нет русских издательств.

Сочинения Бунина.

В издательстве „Русская Земля" вышла в свет книга рассказов и стихотворений Бунина „Чаша жизни". В настоящее время различными издательствами в Париже, Берлине и Праге изданы почти все сочинения Бунина.

Пьеса из русской жизни.

В момент открытия работ Генуэзской конференции парижский театр де-з-Ар поставил новую пьесу из русской жизни под названием „Начало". В этой пьесе пышно расцветает знаменитая „развесистая клюква",—священник не умеет креститься, в ателье художника стоит неизбежный самовар, икона зажигается по случаю придворного праздника, офицер грызет семечки и плюет скорлупки на пол и т. д.

Литературная хроника.

— Издательством Гржебина в Берлине задумана большая серия биографий замечательных людей. На днях заканчиваются печатанием и поступают в продажу первые книги серии посвященные Демосфену, Александру Македонскому, Колумбу, Галилею, Кеплеру, Чингис-Хану, Ламенне, Диккенсу, Мейеру, Пастеру, Мальтусу, Ломоносову, Белинскому и Писареву. Биографии написаны видными профессорами и литераторами: проф. Радловым, Н. О. Лернером, Евг. Замятиным и др.

— В издательстве Гржебина печатаются следующие книги: Ю. Мартов—Записки социал-демократа ч. I., В. Чернов—Записки социал-революционера, Н. Суханов—Записки о революции, 6 книг, Мстиславский—Пять дней.

— В апреле поступили в продажу: Книга о Леониде Андрееве (М. Горький, Ал. Блок, Чуковский, Замятин, Б. Зайцев, Чулков, Телешов.), Алексей Ремизов—„Ахру" повесть петербургская, Б. Пильняк—Иван да Марья, Б. Пильняк—Голый год.

— Сменовеховцем проф. Ю. З. Ключниковым издана новая книга: „На великом историческом

перепутьи". О содержании можно судить по названию книги и отделов ее: Мировой консерватизм—Германия и Вильгельм II, Мировой либерализм—Америка и Вильсон, Мировая революция —Россия и Ленин.

— Первое издание «Смены вех» распродано без остатка. На днях поступило в продажу второе.

— Вышли в свет следующие новые книги на русском языке: Х. Бялик—Рассказы, В. Жаботинский—Фельетоны.

— Игорь Северянин вскоре выпускает в свет роман в стихах «Падучая стремнина».

— Издательством Павлоцкого в Париже выпущен второй том «Очерков русской смуты» ген. Деникина. В ближайшем будущем выпускается том статей Керенского.

— В Софии вышел второй номер журнала «Корниловец».

— Вышел № 1 литературного ежемесячника „Эпопея", издаваемого изд. „Геликон" в Париже под ред. А. Белого.

— Вышли из печати «Путевые заметки» Т. I. (Сицилия и Тунис) А. Белого.

— Во Львове вышло новое издание книги проф. Александра Брюкнера «История русской литературы» на немецком языке.

Амфитеатров—Карашиев. Очерки истории рус. литературы. Прага 1922 г. „Славянское издательство".

Вестник русского книжного рынка № 1. 1922. Изд. рус. книжн. магазина „Москва" в Берлине.

Русские журналы.

Журнал „Путник".

В Берлине в ближайшее время начнет выходить научно-литературный журнал «Путник», предназначаемый для распространения, главным образом, в России. Новый журнал предполагается издавать по типу «толстых журналов» в 25 печатных листов.

Главными руководящими силами журнала будут: М. Горький, проф. Ф. А. Браун, академик Ольденбург, проф. Пинкевич. Получено согласие на участие в журнале А. Толстого, Ремизова и ведутся переговоры с виднейшими литературными силами Англии, Франции, Германии.

Литературный обзор в журнале будет вести Горнфельд, международный политический—проф. Гарне. В первых выпусках М. Горький предполагает поместить продолжение своих воспоминаний (III часть).

Редактироваться журнал будет в Берлине (Горький, проф. Браун) и в Петрограде (академ. Ольденбург).

Цель журнала «Путник»—всестороннее ознакомление русского читателя с мировой литературой и наукой и с общественно-политической жизнью Запада.

„Современные Записки" № 9.

— Содержание: В. Г. Короленко — Шесть писем к Луначарскому, Алданов — Короленко, Гребенщиков—Чураевы (роман), Гр. Ал. Толстой—Буров и его настроения (рассказ), Ремизов — Русалия, Алданов — Девятое Термидора, Бальмонт — Видения родного (стихотворения), Лев Шестов — Преодоление самоочевидностей (к столетию рождения Достоевского). Статьи Керенского, Талина и др.

Воля России № 15.

Содержание № 15 журн. „Воля России", изд., в Праге: Вл. Лебедев—Европа на полустанке Дж. Кейнс—К открытию Генуэзской конференции. Сталинский—Пути революции. Колбасина—Эрнан Аустра (рассказ). Агеев—Врангелиада. В—ий—Концы и начала. А. К.—К истории возникновения Русского студенческого союза.

Социалистический вестник № 7.

Содержание № 7 журн. „Социалистический вестник", выходящего в Германии при ближайшем участии Абрамовича, Дана и Мартова: И. С. Биск (некролог). Далин—Опять перелом. Аксельрод—Об едином фронте. Мартов—К вопросу о задачах партии. К единству пролетарского фронта. По России. Рабочая жизнь. Из партии. За границей.

„Революционная Россия" № 16-18.

— Вышел в свет № 16-18 журнала „Революционная Россия" (Центральн. орган партии соц. рев.).

„Нужды деревни"

— В Берлине выходит ежемесячн. научн., эконом. и обществ. журнал „Нужды деревни". В первой книге статьи Шрейдера, Виктора Чернова, Сергея Маслова и др.

— В ближайшие дни в Париже начнет выходит под редакцией И. Петрушевского новый историко-литературный журнал „Историк и современник".

— Вышел 6-й номер журнала „Жар-Птица". Содержание: стихи-Минского, Балтрушайтиса, Черного, Блока; рассказы—Толстого, Дроздова, Пинегина, Сергеева; статьи Маковского, Е. Р., Вальтера; иллюстрации Кустодиева, Яковлева, Шухаева.

— В ближайшем номере „Современ. Запис." будет помещено до сих пор нигде не напечатанное произведение Л. Андреева „Собачий вальс".

— В Берлине вышел 2-й № ежемесячного журнала «Новая Русская Книга». В №, кроме другого материала, помещены следующие статьи: В. Пильняк—Наш заказ, Г. Лукомский—Итоги и задачи русской художественной деятельности за границей, Ю. Геккер — По книжным лавкам Москвы, Д. Бурлюк —Литература и художество в Сибири и на Дальнем Востоке.

Театр за-границей.

В Берлине.

— В театре „Фолксбине" 20 апреля впервые была представлена пьеса Грильпарцера „Мечта—это жизнь". В Камершпиле 19 апреля первый раз поставлена была пьеса Чарльза Фильдрака „Носильщик Тенасити".

— Вышла из печати нашумевшая комедия Вальтера Моло „Тиль Лозебунс" в издании Альберта Ланген-Мюнхен.

—В Лессинг-театре 22 апреля первый раз поставлена комедия Сарду „Мадам Сан-Жен".

— В Западной Европе замечается возрождение интереса к театру марионеток. В программе гастролирующего в столице, дрезденского театра марионеток—„История доктора Фауста" Марло и ряд комедий дель арте.

— В связи с предстоящей 100 летней годовщиной Э. Т. А. Гофмана заметно повышение интереса к этому писателю. Большим успехом пользуются идущие в „Кенигретцель" театре „Чудесные приключения капельмейстера Крейслера", инсценировка в 30-ти картинах одного из рассказов «Серапионовых братьев», изобилующая сценическими эффектами. Здесь и «сцена на сцене», и зрительный зал с ложами, и подземный балет, и исчезновение через запертую дверь. Пьеса названа мелодрамой и сопровождается музыкой Ребичека на темы Моцарта и „Ундины" Гофмана.

Польские театры.

— Всем театрам в Польше угрожает забастовка артистов, вследствие требования 60 проц. прибавки к жалованью в Варшаве и 50 проц. в провинции. Этот вопрос вызвал значительные трения в управлениях варшавских театров и перенесен на с'езд артистов.

Французский репертуар.

В Парижском „Театре Капуцинов" ставится новая оперетта Шарля Кювилье (либретто Андрэ Барда) „Нонита" из жизни былой Венеции, с ее празднествами, интригами, блеском, гондолами и т. д. В оперетте есть несколько красивых маленьких арий.

Героическая комедия.

В театре Сары Бернар в Париже идет новая героическая комедия, пьеса Альбера Дю-Буа из эпохи римского императора Домициана.

— В Берлине с большим успехом идет пьеса Ромена Роллана «Волки». Действие происходит в Париже в 1793 г.

— Колоссальным успехом пользуется во Франции новая опера Анри Февриє «Жисмонда», (либретто Кана Пайэн по Сарду).

— На место скончавшегося Сен Санса членом Академии изящных искусств избран композитор

Жорж Тю, опера которого „Собор" идет с большим успехом в Комической Опере.

Живопись.

Выставка в Сецессионе.

— В конце мая в Сецессионе открывается весенняя выставка. Будут выставлены графика и скульптура, акварель, пастель и некоторые декоративные работы.

— В Париже открылась выставка „Женщина в искусстве: от Энгра до наших дней". В числе других выставлены работы: Делакруа, Пювис де Шаванна, Дега, Сезанна, Гогэна, Пикассо, Родена.

— В Вене открылась выставка работ болгарских художников. Выставка передвижная и будет показана во всех европейских центрах.

— В салоне независимых одной из наиболее интересных работ является „Плодовитость" русского художника Юрьевича.

— На колониальной выставке в Марсели в 1922 году будет устроен и русский павильон.

Ковровое искусство.

„Общество друзей французской национальной ковровой мануфактуры Бовэ" назначило премию в 5 тыс. франков для поощрения ковровой художественной промышленности. Комитет решил участвовать во всех главных художественных салонах.

Русские книги во Франции.

В „Юманитэ" за подписью „Парижанина" помещен обстоятельный библиографический очерк изданий, вышедший в Советской России.

— На франц. яз. вышли „Александр I" Дмитрия Мережковского в переводе Гольперина—Каменского (изд. Кальман-Леви) и „Поединок" Куприна в переводе Анри Монго (изд. Боссар).

Франц. повесть из рус. жизни.

Французское издательство Сток в серии „Современник" выпустило в свет повесть Андрэ Сальмона „Prikas" („Приказ") с предисловием Жоржа Габири.

Литерат. новости.

— Во Франции вышла книга Пьера Львера «Критические Эскизы», посвященная современным писателям: П. Бурже, Гитри, Анри Лаведану, Роберу де-Флер, Анри Батайлю и др.

— Во Франции издана книга Поля Готье «Les maitres de la pensée française». Книга содержит статьи о Бергсоне, Эмиле Бутру, Моррисе Барресе и Поле Эрвье.

— Скончался писатель Жан Экар.

— Вышла книга профессора Бернского университета Гонзаго де-Рейнольд о Шарле Бодлэре. Она представляет собою курс лекций, читанных в Бернском университете в 1917—18 году; в книге дается высокая оценка поэта; главную часть ее занимает анализ католических мотивов Бодлэра.

— В издательстве La Renaissance du livre вышел второй том «Mêlée Symboliste» Эрнеста Рейно, одного из видных представителей символизма во Франции. Книга касается Жюля Лафорга, Альбера Самэня, Эдуарда Дюбюс, Эфраима Михаель, Шарля Герэна; особенно интересна она в части, касающейся Маллармэ и Марсаса.

— В Париже, под редакцией Бальденшпергера и Азара, выходит новый журнал по сравнительной истории литературы «Revue de littérature comparée». В первом номере помещена статья Бальденшпергера о сравнительном изучении литературы и Азара о влиянии северных литератур на итальянскую литературу 18 века.

— Вышли мемуары кардинала Доменика Феррата; кардинал был одним из виднейших ватиканских деятелей и состоял секретарем при Бенедикте XV. Умер он в 1920 г. Его мемуары дают богатый материал для истории европейской дипломатии и международных отношений.

ХАРЬКОВ.

Новая опера.

Композитор Б. К. Яновский в настоящее время пишет оперу на сюжет „Жрецов" Цагарелли. По замыслу композитора это будет совершенно новый вид музыкальной драмы. Композитор совместно с тов. Цагарелли разрабатывает сюжет в смысле удобства его воплощения в звуках.

Платность художеств. образования.

На одном из последних заседаний президиума Главпрофобра разрешен вопрос о платности в профшколах художественной вертикали Профобра. Размер платы установлен в 12 р. золотом в год. В специальных отделениях музыкальных профшкол (преподавание фортепиано, скрипки и виолончели) плата приравнивается к размеру платы техникума, т. е. 24 руб. золотом.

Частные художеств. школы.

На ближайшее заседание коллегии Главпрофобра будет поставлен вопрос о разрешении частных художественных школ.

Новые книги.

В издательстве „Истоки" на днях вышли и поступают в продажу книги: О. Мандельштама „О природе слова" и А. Лейтеса „Поэзия как анахронизм".

Первомайский конкурс.

Жюри Гублито присудило премию Михаилу Коссовскому за сказку в стихах „Майские затеи, чтоб были грамотеи", представленную на конкурс.

ЛИТО.

— Выходит № 3 журнала „Шляхи Мистецтва".

— Вышел учебник по теории стихосложения на украинском языке Йогансена.

— Вышла из печати сатирическая история Революции на Украине с иллюстрациями.

МУЗО.

— На днях ставится премьера „Царская Невеста" под управлением Пазовского, с участием лучших сил—Карповой, Лебедевой, Копьевой, Будиевича и др.

— Умер в Киевской губ. Стеценко, один из лучших украинских композиторов. Музкомом приняты меры к охране его наследства и к изданию его произведений.

От'езд труппы „Кунст-Винкл".

Еврейская труппа „Кунст-Винкл", пробывшая в Харькове около 4 месяцев, выехала на летний сезон в Киев.

Состав ее значительно пополнен. В Киеве труппа будет играть в театре Лизского. В репертуар включены, помимо оперетт и мелодрам, переводные произведения, как „Золотое руно" Пшибышевского, „Мысль" Андреева и оригинальные драмы Пинского, Гиршбейна, Аша и др.

Падение сборов.

В последнее время наблюдается резкое понижение сборов в театрах. Несколько раз имела место даже отмена спектаклей. Особенно заметно это явление в Камерном театре, Кунст-Винкль и Комедии.

В Гос. Драме.

Состав труппы Гос. Драмы значительно изменяется. Многие из находящихся сейчас в труппе выходят из нее. Взамен приезжает ряд артистов из других городов, в их числе известные артисты А. П. Харламов и Закржевский.

В Муз. Техникуме.

5-го мая начались зачеты по теоретическим предметам. Вслед за зачетами начнутся экзамены.

В Театр. Техникуме.

В виду позднего начала занятий, экзамены назначены на 5 июня.

КРИТИКА.

ГОС. ДРАМА.

ОСАДА.

предст. в 6 картинах В. Катаева.

Управление Госдрамы, очевидно, не сделало промах, поставив „Осаду" Катаева 1-го мая, потому что в другое время такая постановка вряд-ли могла бы иметь успех.

Первое мая—день единения трудящихся, первое мая—день особенного революционного под'ема, первое мая—день требующий от театра пьесы созвучной эпохе, наконец, первое мая—день пролетарского зрителя; и в этот день постановка если не подлинно революционной пьесы, то, во всяком случае пьесы трактующей о революции—конечно, необходима.

Этим требованиям пьеса „Осада" В. Катаева до некоторой степени удовлетворяет, но никакого вклада в современную драматургию не представляет. В. Катаев начинающий писатель и, должно быть, никогда не писавший для театра. Во всей пьесе слишком чувствовался избыток ненужной литературщины и полное отсутствие действия (в первых трех картинах). Всю завязку этих трех картин можно было бы удачно свести в одну картину. Обилие монологов как у символических так и у чисто житейских персонажей—прием устаревший и, главное, художественно не убедительный. В этих монологах была проявлена беспомощность автора в области чисто театрального действенного закона.

Все характеры главных героев сведены почти к лубочному антихудожественному примитиву (напр. сцена „принца" с королевской мантией).

Остальные персонажи очерчены настолько слабо, что никакого конкретного впечатления в зрителе, понятно, оставить не могли.

Более удачны четвертая и пятая картины. Эти моменты, не снабженные ненужными литературными рассуждениями, но наполненные сценическим действием, спасли пьесу от окончательного провала.

Что же касается языка, которым написана пьеса,—то здесь дело обстоит совсем неблагополучно. Автор перепробовал все, что можно было: рифмованный и белый стих, а также ритмическую и обыкновенную прозу. Грубой ошибкой было позволить обыкновенным воинам (по виду—красноармейцам) говорить ямбическим стихом, а почти символическому „принцу" пользоваться одной прозой.

Актеры, выполнявшие „Осаду"—вели ее без всякого под'ема и одушевления. Сух и бескрасочен Вельский в роли „принца", переигрывали Казаринов и Левантовский в ролях белогвардейских шпионов, окончательно слаба и бледна Спиридонова в роли Анны.

Но все же первое мая, требовавшее пьесы о революции—сделало свое дело. Начиная с середины пьеса довольно хорошо воспринималась зрительным залом, а в момент гибели символической контр-революции (смерть „принца") были посреди акта аплодисменты, чего уже давно не слышал равнодушный и холодный зал Госдрамы.

Atelstan.

Студия Героического театра.

Представление пьесы К. Цагарели „Жрецы" показало, что можно сделать при любви к делу и наличности энтузиазма, которые одни только могут двигать искусство. Пьесу играли исключительно студийцы (два-три профессиональных актера нисколько не нарушили общей картины), молодежь, быть может и неопытная, но несомненно воодушевленная, горячо и с увлечением разрешившая задачу, поставленную перед ней автором пьесы и художественными руководителями в лице гр. Авлова и Крамаревского. Сильно сомневаюсь, чтобы группа профессиональных „работников сцены" смогла-бы добиться тех результатов, каких достигли студийцы: изображать толпу—к такого рода задаче профессионалы относятся всегда свысока и с пренебрежением, думаю, они просто сочли бы подобного рода „роль" для себя унизительной. А в пьесе Цагарели именно толпа и есть герой пьесы, единственное и главное действующее лицо, и не изображать толпу здесь нужно, а двигаться, чувствовать и переживать всем вместе, как будто чувствует и переживает нечто единое целое, какое-то многоликое существо. Многообразие в единстве. Это уже не обыкновенная театральная толпа, сброд статистов, а живой человеческий организм. Народ, ищущий истины, и не находящий ее там, где он уверен был ее найти, и не нашедший ее у жрецов, он не смутился, а пошел искать дальше, твердо веря, что истина должна быть где нибудь. В этом весь смысл пьесы, это составляет доподлинно революционный элемент трагедии, самый современный и животрепещущий, несмотря на то, что действие перенесено автором в эпоху древнего Египта. Как пьеса театральная, „Жрецы" имеют много достоинств, хотя-бы то, что она идет с непрерывным нарастанием, точно огромное crescendo, заключающееся мощным финалом, без излишней многословности и нагромождения деталей. Коротко и ясно. Основной дефект „Жрецов" тот, что пьеса недостаточно отделана, носит несколько эскизный характер, хромает литературная сторона (язык пьесы далеко не блестящий и требует основательной шлифовки). Но как театральный замысел „Жрецы" представляют обильный и интересный матерьял.

Студийцы, сыгравшие пьесу живо, с увлечением, заслуживают всяческих похвал. Их народ действительно живет на сцене, это живое лицо. Это подвижная, гибкая масса, выразительная в своих возгласах, в своей пластике, одухотворенная, за ней невольно следишь, сочувствуешь ей и переживаешь вместе с ней ее надежды и разочарования. А это очень много; это все, что можно требовать. И когда смотришь на работу студийцев, то как-то само-собой возникает мысль, что будущее театра лежит именно в подобного рода молодых студиях, где есть любовь к театру и энтузиазм, а не в старом отживающем поколении актеров, испорченных и развращенных условиями недоброй памяти буржуазной эпохи.

Хороши и эффектны декорации Хвостова, как вообще вся внешняя сторона спектакля. Пьеса несомненно понравилась и произвела впечатление. Автора вызывали.

Б. Энгль.

Второй концерт Ирины Энери.

Афоризм, высказанный однажды одним тонким и глубоким музыкантом, позволяет, как ключем, раскрыть сущность сложного процесса превращений музыкального творчества композитора, через творчество исполнителя (интерпретация) в творчество слушателя (аудитория).

Афоризм подразделяет музыкальные творения на три нисходящих степени.

Существуют произведения, которые: 1) интересно писать, интересно исполнять и интересно слушать; 2) интересно писать, интересно исполнять и не интересно слушать; 3) интересно писать, не интересно исполнять и еще менее интересно слушать.

Так как речь идет о музыкальном действе крупного музыканта, Ирины Энери, эта формула здесь применима, и мы в праве ждать от аудитории соответствующей степени творческой способности восприятия радости и красоты.

Творчество композиторское, исполнительское и воспринимательское „интересно" в той мере, поскольку в нем существует преодоление косной материи напряжением творческой мысли.

Если творчество исполнителя интересно, т. е. исполнитель интуитивно учуял сокровенную суть произведения и его стиль, сумев это воплотить в действе, завершение цикла творческой трансформации зависит от наличия в аудитории творческой способности восприятия. Как программа, так и исполнение концерта Ирины Энери по нашей формуле относятся к первой степени. Интересно написано, интересно исполнено, нам остается интересно воспринять.

Кроме своей высоко художественной ценности программа концерта интересна тем, что она в достаточной мере является исторической перспективой музыкального творчества за двухсотлетний период.

Рамо (1683-1764, Франция)—Ригодон и менуэт. Вебер (1786-1826, Германия) Perpetuum mobile. Шуберт (1797-1828, Германия) Марш милитер. Мендельсон-Бартольди (1808-1847, Германия) Два каприччо. Шопен (1809-1849, Польша) Impromptu, ноктюрн, два вальса и два этюда. Лист (1811-1886, Венгрия) Кампанелла. Вагнер (1813-1883, Германия) Смерть Изольды.

Включив творения Шумана программа дала бы полную картину школы музыкального романтизма (конечно, исключая Рамо, как классика).

Когда говорят об исполнителях, то обыкновенно отделяют технику исполнителя от того, поскольку интерпретатор претворил музыкальную мысль в жизненную правду.

Это глубоко ошибочно—техника есть лишь средство, бессмысленное само по себе, а не цель. Техника без содержания—труп.

Чистая техника у исполнителя не должна быть заметна. Являясь лишь средством, она исчезает в творимых при ее помощи образах.

Технические средства у Ирины Энери высшего порядка—они средства для высшей цели.

У Ирины Энери, как интерпретатора—тонкий вкус, благородство и простота, ясность и четкость художественных намерений.

Наибольшее выявление сокрытого в произведениях исполненной программы отразилось в передаче Рамо, Вебера и Мендельсона.

Шуберт, Шопен, Вагнер и Лист были проведены с под'емом несколько „пианистическим", безукоризненно „консерваторским", внешне-формальным.

Pelleas.

МАЛЫЙ ТЕАТР.

Екатерина Ивановна.

Вслед за „Анфисой" воскресили и андреевскую-же „Екатерину Ивановну".

На сцене „Малого театра" пьеса носит следы, чего-то незаконченного, невыношенного, отмечена печатью какой-то беззалаберной растянутости.

Если к тому-же принять во внимание, что начало последовало в одиннадцатом часу и что антракты были бесконечно длинны и утомительны, то угнетенное настроение зрительного зала, царившее в этот вечер, станет совершенно понятным.

Выступившая в заглавной роли Кварталова, игравшая с какой-то томной небрежностью, не удовлетворила бы самого снисходительного зрителя.

Редкие проблески в ее игре—сцены Ек. Ив. с Ментиковым, где артистка подымается на должную высоту; нутряной голос ее крепнет и с силой хлещет ничтожество.

В остальном роль проведена вяло и тускло—исчезло представление о сильной женщине, о центре вожделений группирующихся около нее мужчин, источнике неизбывных страданий Георгия и Алеши.

Мичурин—Георгий играет уверенно и тонко и поглощает все внимание, всю волю зрителя. Начав с полутонов, дающих четкий образ издерганного, доведенного до отчаяния, с еле сдерживаемым клокочущим в груди рыданием, мужа и отца,—артист далее,—в сценах в деревне и у Коромыслова совершенно незаметно переходит к нежно-любящему всепрощающему, Гере.

Остальные почти не заслуживают упоминания. В этом отношении спектакль напоминал гастроли больших актеров, случайно попавших на сцену глухой провинции и довольствующихся более чем посредственным антуражем.

М. Э—в.

„Вечер художественного юмора".

Название это, выставленное на афише, совершенно не отвечает тому, лишенному единства, „разнохарактерному дивертисменту", какой был преподнесен нам в Общественной библиотеке в отчетный вечер.

Какие-то странные, дикие сочетания: Аверченко и Игорь Северянин; праздные фокусы словотворчества Немчинского и его-же прелестное стихотворение о голоде; лирика Олеши и халтурные украинские куплеты.

Все это промелькнуло пред скучавшей, жаждавшей пряностей толпой в течение какого-нибудь часа.

Георгий Немчинский из Одесского Малого Театра,—несомненно, актер, талантливый импровизатор и отделывает свои номера с большим мастерством.

Исполненные им «Роман недалекого грядущего» и «В аэроплане»—чистейшая техника.

«То чему нет названия»—прекрасное по форме стихотворение, очень тонко сопоставляющее неподдельный ужас голода и нелепую шумиху бутафорской «Общественной помощи голодающим»—прочтено Немчинским с большим чувством и несколько спугнуло фривольное настроение сытой толпы.

Артистка Гальбицкая в первом отделении любопытно исполнила рассказец-пустячок Аверченко «Женская логика», а во втором—с большим под'емом и одушевлением продекламировала «Сказание о Ингрид» и «Ананасы в шампанском» «Северянина».

Поэт Юрий Олеша в стихах своих („Пиковая дама" из цикла „Милые призраки", „Пушкин" и др.) и О. Мандельштама утомляет манерой чтения—однообразной слащавой напевностью. В исполнении хорошего декламатора эти произведения только выиграли-бы. В конец испортили вечер бездарные выступления бандуриста Гамалия, исполнявшего пошлейшие куплеты на украинском языке и попавшего на язычек к тому-же Немчинскому, (экспромт).

М. Э.

Заметки о цирке.

Без НЭП'а.

Тяжелый, сырой воздух. Грязно коричневый колодезь, деревянных галлерей. Туманный свет—мутным пятном, выпячивает к верху манеж. Неспокойная, шумная толпа. Хорошо, если толпа. Сейчас, и ее уже нет. Выходят. Вбегают. Вкатываются обручем. У одних нервная, молчаливая работа, под напряженную дробь барабана, у других—столь же протренированная, но уже—отвратительная, лживая подвижность и веселость. Для первых опасна—смерть, для вторых—свистки. Блестки мишуры, крикливые сочетания пятен грима, уродливые маски, а за всем этим, глаза, живые, человеческие голодные глаза.

Таков цирк сейчас. Таковы и они сегодня, парии искусства, актеры цирка.

Все в нем страдают и люди и животные. Но люди больше, они за себя и за животных.

Люди, преданные тяжелому, страшному в мелочах совершенствования искусству, всегда предоставленные, каждый себе, в себя ушедшие—актеры цирка, тянут сейчас, особенную, по своему ужасную и страдальческую жизнь, не ожидая известности, признания у общества, чуждые удовлетворения от своей работы. но вместе с тем, преданные ей с ненавистью и любовью.

Это пожалуй известно.

Странная психология у циркового актера.

Он весь спаян с своей специальностью.

Он горд ею.

Каков он во время действия!

Только глаза выдают...

„..я вчера (20/IV) имел 230,000 руб. Сегодня, едва ли. что получу".

А через полчаса, этот человек, проделывал под куполом цирка „мертвые петли" — работа дающая 90% на смерть.

Нельзя болеть. Нельзя кашлять. Нельзя ни о чем думать. Промах и смерть.

Нельзя... „..каждый день слабеем, не зная утром, справимся ли вечером с работой"...

Пустеет цирк. Публике прискучило—все то же. Вряд-ли публика виновата. Но не виновны и артисты.

«Попробуйте, при НЭП'е, тронуться с места, когда ежедневно, заработок, хорошо, если на день хватает»—одинаковый от всех ответ, на вопрос—уедете ли?

Медленное умирание.

Через революцию, русский цирк, бережно пронес к нашим дням, свое богатое в идее, но бедное и уродливое в действительности искусство.

В этом его трагедия, но опять таки, не его вина.

Материальное «возрождение»—будто возможное с НЭП'ом — для театров и театриков, цирку несет, не то ремень «потуже затянуться», не то петлю.

Кончает дни цирк.

Ал. Ф—ов.

О ПЕРЕВОДЕ

В. А. Жуковскому — деду русского перевода.

„Переводчик в прозе — раб; переводчик в стихах—соперник".

В. А. Жуковский. (О Басне и баснях Крылова).

За истекшее столетие, от Жуковского до наших дней, мало, что было сказано о переводе. С тех пор на русский язык переведены все мировые литературы, а теория художественного перевода так и остается невысказанной, еле-еле намеченной.

Я буду говорить исключительно о переводе стихотворном. Обыкновенно, проза, за очень редкими исключениями, значительно легче поддается переводу. В ней меньше тех элементов выпуклой художественности, меньше тех специфических трудностей, какие бывают в стихотворных произведениях.

За недостатком места я не могу сейчас подробно остановиться на всех деталях, необходимо должных быть ясными всякому переводчику. Я остановлюсь только на том минимуме, без которого перевод перестает быть переводом, и становится искажением, а подчас и пародией на подлинник. А таких переводческих lapsus'ov много. Их можно найти у всякого, даже, в общем, хорошего переводчика, подчас большого поэта.

Чтобы этого не было, необходимо разложить стихотворение на его составные элементы и потом снова соединить их в переводе.

Если бы все стихотворения строились на одном основании, то можно было-бы указать категорически и определенно: вот то-то и то-то должно быть сохранено в переводе—без этого перевод не перевод. Но стихотворения, как известно, строятся на разных основаниях:—в одних преобладает мысленная концетрация, в других звуковая (со всеми ее разновидностями) и т. п.—и, вот, поэтому-то и надо проследить за всеми элементами стиха.

Лишне, конечно, говорить о том, что количество слов перевода должно равняться количество слов подлинника. Нет вполне совпадающих языков; языки неадекватны друг другу. Родственные языки даже труднее передаются в переводе, чем более далекие, так, что вопрос о количестве слов надо отбросить с самого начала и больше никогда к нему не возвращаться.

Но зато тем важнее выступает вопрос о соблюдении общего построения стихотворения, его архитектоники.

Тут очень легко пойти по линии наименьшего сопротивления: если невозможно соблюсти количество слов и уложить их в строки, то может оказаться невозможным сохранить и количество строк и потому можно кое-где уменьшить число строк, кое-где увеличить. Так и поступают. Но такое рассуждение означает уже предрешенное бессилие переводчика, его признание в том, что он „солдат, не надеющийся стать генералом". Этим грешат. Попадаются (и довольно часто) переводы, где архитектоника оригинала не выдержана.

Возьмем к примеру сонеты Гейне. Читаешь их по русски и удивляешься: Неужели Гейне не мог написать грамотно сонета?! Заглядываешь в подлинник — редко где удается увидеть так мастерски исполненный сонет. Разгадка простая: переводчик не справился с архитектурой сонета и, вместо стройного здания, дал какую-то помпейскую развалину, хотя содержание и смысл сонета переданы правильно.

Вообще-то, архитектура стиха только одно из средств познания и восприятия той душевной эмоции, которой насыщено данное стихотворение. Мне кажется, что ценность стихотворения состоит именно в той наполняющей его эмоции, которой оно вызвано.

Слово—материал, образ—форма и эмоция — содержание — вот суть стихотворения. Оно может быть лирическим, эпическим, философским, научным, историческим—подобное „содержание" только средство, а цель—выражения своей эмоции, вульгарно—чувства.

Цель перевода — передать эмоцию теми же средствами, что и в оригинале. И, если архитектоника первое условие для этого, то так же важно и „содержание" (ну тема, что-ли). Тут уже могут быть расхождения. Дело не в слове. Не слово же создает эмоцию, не значенье его.

> Есть речи-значенье
> темно иль ничтожно,
> но им без волненья
> внимать невозможно.
>
> *(М. Ю. Лермонтов).*

Вот это-то волнение только словом не передается. Тут сочетание слов, их взаимодействие, химическая реакция слов.

Но как часто ее не учитывают! Вставляют лишние слова, предложения, мысли, которых нет и которых не должно быть в подлиннике. (Сравните любой перевод с оригиналом).

Нужно быть особенно внимательным и чутким переводчиком, чтобы избегнуть отсебятины и не разжижить эмоции. Тут на подмогу слову—мысли приходит слово—образ. Образ какой угодно: зрительный, звуковой, ассоциативный. Это „пуп земли", центр стихотворения.

Как передать образ? Образ одного языка может быть нелеп в другом, а иногда и непередаваем вовсе. Как выпутаться из этого положения? Наиболее легок, конечно зрительный образ. Оно и понятно. Зрительный образ не зависим от языка, и даже самый изысканный имажинистский образ легко перевести на любой язык. Гораздо труднее образы звуковые. Инструментовка стиха—и согласная и гласная — логически зависима от своего языка и глубоко языко-индивидуальна.

У переводчика часто бывает дилемма: сохранить звук и сохранить эмоцию. Важнее (по моему) из за деревьев не проглядеть леса, и честный переводчик должен для большего пожертвовать меньшим.

Наиболее трудны образы словесные, ассоциативные. Словозначение вызывающее образную ассоциацию на одном языке, на другом его может не вызывать и часто подобный перевод оказывается великолепнейшей нелепостью. Таковы образы народного творчества.

Очень ценную мысль высказывает по этому поводу А. Г. Горнфельд. (Муки

слова) „Различные языки делят струю мысли в разных местах; суммы понятий, которыми располагают народы на одной степени культуры могут оказаться приблизительно равными, но сами эти понятия различны до чрезвычайности. *Всякий язык состоит из идиотизмов и потому самый лучший перевод на другой язык есть перенесение предмета в несколько иную сферу идей, а не только слов*" (курсив мой А. Ф.)

Потому дело переводчика в каждом отдельном случае уметь заменить идиотизмы одного языка подобными ему идиотизмами другого, так, чтобы эмоциональное содержание хотя бы приближалось к пределу.

Почти то же самое приходится сказать и о рифме.

Правда, рифма (в принципе не обязательная) там, где она уже есть—обязательна; обязательна, как логическое условие и логическое следствие. Есть логика рифмы, часто не сознаваемая, трудно заметная, но все таки логика, не только звуковая, но и эмоциональная. Ее нужно передать такой же логической рифмой. Не равной, но подобной *).

Пусть Волошин утверждает, что переводчик иногда должен честно жертвовать рифмой. Да. Но только тогда, когда feci, quod potui. (Другой сможет).

И, наконец, чтоб закончить о разложении стиха—несколько слов о его кадансе. Ритм стиха—важнейшее условие выявления его эмоциональности. Тут не может быть никаких поблажек. Если переводчик позволяет себе изменять размер—то это неуважающий ни автора, ни себя переводчик. Ритм стиха тесно спаян с его мыслью, они не отделимы, и изменение ритма есть искажение тона стихотворения. И не один ритм.

Есть и мелодия стихотворения. Ее нужно уловить. Ритм создают не только ямбы или хореи. Каждый из них имеет свою мелодию. Как в музыке. И вальс и мазурка имеют счет $^3/_4$—а попробуй спутать! Стопа—это счет. А мелодию нужно услышать и при эквиритмических построениях передать и мелодию также.

*) И равенство и подобие—у меня термины математические.

Вот только теперь, наметив в общих чертах построение стихотворения, можно приступить к его синтезированию и переводу. Каким же должен быть перевод.

Если считать, что путь стихотворения: эмоция (поэт) — „слово" [1]) — эмоция (читатель),
то в переводе путь этот удлиняется
эмоция (поэт)—„слово [1])"—„слово [1])" —эмоция (читатель).

Вся работа переводчика заключается, таким образом, в том, чтобы „слово" равнялось „слову". Для этого все сказанное мною выше при разложении стиха теперь соединяется в переводе на обратном, так сказать, пути.

Нужно безусловно сохранить архитектонику и ритм стиха и, по возможности, его мелодию.

Только тогда можно перейти к передаче содержания (эмоционального). При этом надо стараться передать те же эмоции теми же словами. Это конечно не всегда удается, но это та высокая цель, средствами для достижения которой нужно овладеть. Это и есть та близость к подлиннику, которая особенно ценна в переводе. Держаться тех же образов. Но надо помнить о неадекватности образов. Надо помнить о различном делении струи мысли. И, наконец, рифма. Если автор дает рифму, то ее перевод (передача) обязателен.

[1]) Слово—не произносимое (читаемое) слово, а все, что служит орудием эмоции. Все элементы, которыми передана эмоция. Стихотворение минус эмоция.

Только соединив все эти условия можно иметь хороший перевод. Как часто точный перевод бывает плох, как часто фальшиво звучит тон перевода, как часто образы плавают в словах, как крупа в солдатском супе.

И как часто какой нибудь Михайлов или Холодковский оказывается лучшим переводчиком чем Бальмонт или Гумилев. Соперник соперником, но чужое стихотворение не свое, и отсебятина больших поэтов часто вреднее куриной добросовестности малых.

Но если большой поэт добросовестный переводчик (Блок—Гейне)—то тогда перевод приобретает ту ценность, которая ему полагается в культуре и литературе всякого народа.

Александр Финкель.

Все те ж шуты и старые подмостки,
Все тот же размалеванный плакат,
Все тот же он—„буржуй на перекрестке"
Все та ж к нему простертая рука...

А взгляд голодных—тусклый блеск щолки
В зрачках потухших—ищущая тень,
И зубы, что давно лежат на полке,
У живота—затянутый ремень...

Трещат слова изжеванною глиной,
А смерть свою сбирает в поле дань,
И трехэтажной жесткой матерщиной
Слетает с губ запутавшихся брань.

Но этот гнев—пусть он придет не даром.
Когда подступит к горлу твердый ком,
Мне хочется, бродя по троттуарам,
Занесть кинжал над каждым котелком.

И хочется гогочущие глотки,
Что втягивают пенное клико,
И сытые, тройные подбородки
Сдавить закостеневшею рукой!

Михаил Коссовский.

СНЕГА НА ВЕРШИНАХ.

(Рассказ).

Мы подымались по горной тропинке. Лошади шли медленным шагом. В разреженном прозрачном воздухе апрельское солнце обжигало кожу. В глубокой влажной лазури струилось расплавленное золото. На вершинах гор и в ущельях разлеглась тишина.

Все молчало—и плывущее небо, и недвижные стены и дальние синие горы.

Плыла пропасть, позолоченная солнцем. По карнизу отвесной стены подымались шестнадцать всадников. Тропинка, в полтора аршина шириной, висела в воздухе. Кони шли у самого края пропасти.

Внизу колыхалась лиловая тень. Серебряной лентой блестела река. В монотонном рокоте веяла гулкая горная грусть.

Я отстал от своих спутников. Горизонт закрывала стена, высотой саженей двести. И там, высоко, на карнизе игрушечные кавалеристы, будто на колесиках, плавно плыли вперед. А над ними медленно проплывали облака. Струилось небо. Распластавши крылья, плыли орлы.

В ущельи скользили тени. И тишина сторожила горы.

За поворотом стены раздвинулись. Склоны золотились расцветающим кизилем. Дальние горы, в кружевных изумрудах, были воздушно легки и казались прозрачными. И далеко—далеко в золотистой пыли поблескивали снеговые хребты.

Тишина встречала нас в каждом ущельи. И мы двигались безмолвно. Двенадцать солдат, трое рабочих, проводник и я. Когда подымались по каменным лестницам, кони ступали осторожно, обдумывая каждый шаг.

Взобрались на вершину горы. Запели марсельезу.

Тропа расширялась и становилась ровней. Меж двух гор, на широкой площадке, показалась сакля.

Мы ворвались буйной ватагой. Соскочили с коней. И все кругом зазвенело. Говор, крики, смех, ржание и конский топот. Звенела серебряная уздечка. Ахали сбрасываемыя седла. Шипел в жолобе насыпаемый овес.

Через два часа мы продолжали путь. Голые желтые стены блестели на солнце злобным блеском. Над нами висели громады угрюмых скал. Гигантские камни сползли на край обрыва и повисли над головой, готовые нас раздавить.

Темно-красные стены смотрели жестоким взором. Дикие горы молчали. Ущелье, залитое зноем, разверзало безмолвную пасть. В бледное небо впивались ржавые когти скал. Издохшие удавы лежали в глубине ущелья. И золотая лава лилась неудержимо.

Острые сабли утесов разрезали лазурь. Раскаленные стены, взгромоздившись над безднами, замкнули небо и закрыли даль.

Злобную замкнутость разорвал гигантский пролом. И там, в синеватом дыму, поднялись над землею плывущие вдаль голубые хребты.

В пробой ворвалось золотое море. Золотые валы неслись, звеня серебряной пеной, и низвергались в провал. Сверкали звонкие световороты. Кипело солнечное серебро.

Рассыпающиеся в бездне ослепительные светопады стремительно захлестывали голубоватую глубину. В серебряном безмолвии взлетающие светометы, разбрызгиваясь, разрывали струящуюся высоту.

Лазурь звенела. Звон плыл в даль. Через пробой перелетали сверкающие валы и опрокидывались в провале, разбрасывая веера.

Свет гнал злой сон горных стен. Под напором волн вздрогнули слепые стены и оскалились желтизной.

А солнечные колесницы метали золотые копья. Взбурлившееся светоморье захлестывало берега.

Полдень пел. Пела высь. Дол спал.

В тишине заколыхались грозные громады гор. Горы плыли. Сдвинутые силой солнца сумрачные исполины медленно переплывали беспредельный океан.

На западе расходились пересекающиеся цепи и таяли в белом кружеве улетающих облаков. Окутанные вуалями голубые паникадила погасли и опрокинувшись уплывали на парусах.

Мы подымались еще три часа. День клонился к вечеру. Путь приближался к концу.

Мы пришпорили коней. Легла тяжелая тень. Свистел вечерний ветер. Усталые кони почуяли стойло и поскакали в галоп.

От ударов коней зазвенела земля и летели в пропасть каскады камней. Эхо в в бронзовой броне громыхало в горах.

Ранним утром я стоял на кровле сакли. В замкнутой сфере остеклелого света сияли снеговые горы. К подножью снеговых вершин подымались лиловые цепи. Они уходили в лиловый туман.

Запели муэдзины, призывая правоверных к утреннему намазу. Они разбивали хрусталь о золотые стены.

На кровлю поднялся хозяин сакли, Измаил.

— К тебе солдат приехал.

— Веди его сюда.

Высокий грузин гремит шпорами на асфальте кровли.

— Агалар-хан арестован,—говорит он.

— Садитесь. Чаю хотите?

. . . .

— Что? Что вы сказали?

. . . .

— Оказал сопротивление?

. . . .

— Убит?

. . . .

— Так вот как...

Мы спустились вниз по скрипучей лесенке. Измаил подвел оседланных лошадей.

Пробирались по узким проулкам, грязным и смрадным. Дом Агалар-хана стоял вдали от аула. Убитый лежал у порога.

Мы соскочили с коней. Грузин возмущался:

— Как можно защищать Агалар-хана! царского жандарма!—

Я молча стоял над убитым. На нас смотрели снеговые горы. Глядели золотоглавые безглагольные великаны, ослепительно сверкая раскаленною белизной.

Когда убрали труп, я вернулся в саклю и опять взошел на кровлю. Серебряная парча, разрывая лазурь, потрескивала расколотыми блесками. Распластанное пламя лизало ледниковые зеркала. По склонам неслась алмазная лава. Снега подымались к лазури, тянулись в разорванной выси и, медленно взлетая, пели серебряную песню.

Дали дымились. Падали светлые стены, обнажая уходящую вечность. Вздымая золотую пыль, снега летели над безднами и пели в синей высоте.

Здесь пред восходом солнца я стоял в сумраке синем. Синие удавы ползли туда, где светлые двери раскрылись. И душа тосковала. О чем же скорбишь, душа? Вот смерть, блистающая, как сонмы созвездий. Прикоснись устами к неотвратимой чаше смерти. Раскинь крылья в потоке стеклянного света.

Разверзлись надземные зевы забвенья. Зовут к безне узывные зовы. Над голубыми горами взвеяли влекущие вуали. Солнце хрустальной палицей дробило зеркала. Стеклянные сети струились над снеговыми склонами. И снега, взлетая над светлыми безнами, пели в синей высоте:

— В мире нет смерти. В мире нет смерти. Нет смерти. Но жизнь бесконечная. Бесконечная. Бесконечная.

Пред закатом базарная площадь покрылась папахами. Со всех сторон спешили засаленные бешметы и рваные черкески.

Горы придвинулись и белыми громадами загромоздили безмолвие.

На трибуну поднялся рабочий. Говор толпы замолк.

— На вершинах гор, пред лицом вечных снегов, мы поднимаем знамя всемирной революции.

— Мусульмане! не верте волкам, которые клянутся шариатом. За их спиной— пантеры империализма.

— Восстаньте, народы Востока!

— От снеговых вершин Кавказа до ледяных исполинов Гималая восстаньте, порабощенные народы!

Я слушал речь рабочего, странно радуясь темным звукам азербайджанского языка.

А горы, овеянные золотым дымом, уходили, колыхаясь и вздрагивая.

Ночью, укрывшись буркой, я лежал на кровле сакли. Измаил бренчал на чунгуре. Затушевав очертанья свои, горы уходили в темноту. Я лежал молча, опрокинувшись в черно-синее небо.

Клубилась черная тишина. Сверху тянулись золотые нити. Я тянул золотые нити в себя, медленно падая к черно-синему в раздумчивой радости.

Я глядел в чрево ночи и падал, распыляя душу в звездных пространствах.

Горы молчали.

В полночь вдруг взметнулся световой взрыв и вырвалось пламя

Измаил встал.

— Агалар-хан горит,—сказал он:— Пусть горит!

— Завтра будем делить его землю.

Снова сел и забренчал на чунгуре, напевая жалобный напев. В горах забегали тени. Рыцари шли, махая мечами, падали и подымались.

— Горит гнездо феодала,—думал я: Может быть, его предки гуляли с кавказской дружиной по средневековой Европе и жгли рыцарские замки... Недаром здесь живет воспоминание о франках.

— Зачем судьба за дверями Европы столкнула меня с последними феодалами? С феодалами средневековья, пришедшими посмотреть на всемирную революцию...

На заре мы тронулись в путь. Нас провожала большая толпа—всадники и пешие, с красными знаменами. Джигиты гарцовали в праздничных черкесках, сверкая золотом кинжалов.

Мы распрощались у ручья. В глубине ущелья таял туман. Приветствуя утро, снеговые горы трубили в золотые трубы.

В ущельи встретила нас тишина. Толпы гор стояли в глубоком покое. В бесстрастной матовой грусти грезили дали. На скалах одиночили сосны.

Тропинка висела над пропастью. Мы спускались по каменной лестнице, и далеко в тишине цеплялось цоканье лошадей. Всадники один за другим, нестройно колыхаясь, падали вниз прерывистыми толчками. Умные кони раздумчиво нащупывали каждую ступень.

В пропасти колыхалась голубая воздушная масса, и в ней, там и здесь загорались золотые огоньки.

Солнце плыло над горами. В расщелинах метались тени, взлетали и таяли. Серебряные иглы разрывали воздушную массу, и она заклубилась там, в глубине,—взметнулась и медленно взлетела.

Я остановил коня и, повернувшись в седле, перегнулся в пропасть, опираясь одною ногою на стремя. Голубая бездна летела вверх. Опрокинутый в нее и охваченный легкими токами, я замер в сладостном созерцании. Все кругом опрокидывалось. Горы беззвучно раздвигались и падали. Где-то далеко висели над пропастью всадники.

Вдруг что-то сверкнуло, я сорвался и полетел.

Все остановилось и застыло. Исчезли всадники. Провалились горы. И не было ничего.

Я плыл в голубой бездне, внезапно застигнутый безмерно-спокойною, белою радостью. Когда она пронеслась, я тронул коня и поехал шагом. Я думал:

— Человечество, сбросивши с плеч своих груду веков, переходит Рубикон, и я разделяю его судьбу.

Я долго ехал в глубоком раздумьи.

Обогнувши угол горы, я снова увидел снеговые вершины. Серебряные панцыри и золотые шлемы бросали снопы отраженного света.

Я погнал коня, и меня охватила великая радость освобождения.

Александр Дэвайон.

Из писем иностранца.

II.

Голова моя трещит до сих пор, дорогой мой друг, и в теле какая-то необычайная слабость, хотя уже скоро вечер. Да,—я чуть не забыл написать вам о причине моих жалоб. Это знаменитый „самогон". Что это такое, я не сумею дать вам понять, но во всяком случае, это напиток, несколько напоминающий смесь жидкости для рощения волос, зубного элексира, нефти и еще каких-то специй. Пьют его не из рюмок, уничтоженных за отменой пьянства, а из чайных чашек, а в случае превышения числа присутствующих над наличным количеством чашек,—из чернильниц и вазочек для цветов.

Это известно даже у нас: когда русские немного возбуждены, они поют очень интересные песни. Слов я в сущности хорошенько разобрать не мог, так же как и мотива, но смею вас уверить, что ничего более трогательного я еще не слыхал. Развеселившиеся собеседники пели что-то о могиле, о каких-то огурцах, потом расчувствовались сами и долго плакали, пока спазмы от слез не подействовали как раздражающее на пищевод и горло, после чего часам к пяти утра все начали засыпать. Кстати: я впервые узнал как богат русский язык и как много у него междометий и технических выражений. Чувствовал я себя очень плохо, но спать не мог. Кроме того, я должен был иметь в 9 ч. утра важное свидание, и боялся, что уснув пропущу его. Поэтому, когда стрелка стенных часов доползла до 8-ми, я вышел из дома и придя на назначенное место, узнал, что меня ждали, ушли не дождавшись, и что уже 11 часов дня. Весь секрет в том, что здесь вполне проведен в жизнь принцип относительности, о котором у нас все еще спорят. Все население расслоилось на ряд групп, живущих по разному времяисчислению. Мне очень трудно приходилось вначале. Если я говорил 13 часов, то сначала переводили на двенадцатичасовую систему, выясняли, что это „час дня", и спрашивали: „по старому, новому или новейшему?". По принадлежности к тому или иному временному единству, узнают здесь класс, род занятий и проч. Старые буржуа живут по старому времени, население, воспринимающее все с некоторым опозданием (и только при нэпе ставшее сторонником „военного коммунизма") по новому и государственные чиновники по новейшему. Власть, идя навстречу потребностям населения, время от времени переводит часы в ту, или иную сторону.

Но если время раз'единяет население, то современность об'единяет его. Милый друг, я имею в виду, ставшую признаком хорошего тона, привычку ругать новую экономическую политику. Если бы вы знали, как трогательно видеть матерого (от мать, специфическая фамильярность) спекулянта, осуждающего нэп. Я ничего не знаю более умильного, если не считать мирных конференций Лиги Наций.

Я только что обмолвился словом „спекулянт". Надо, однако, сказать вам, друг мой, что здесь они называются „красными купцами". Русская революция любовно дала всему героические и поэтические названия, да кроме того, теперь здесь все красное, начиная с кетовой икры и клюквы и кончая театром, где идут пьесы красного репертуара: „Хорошо сшитый фрак" и т. п. В настоящее время государство обратило внимание на воспитательное значение кинематографа, и поэтому, рядом умело подобранных картин из великосветской жизни, старается показать массам всю пустоту жизни богатых, утопающих в роскоши и предающихся излишествам.

Дети, сидящие на первых скамьях и в силу этого могущие нагляднее видеть шумным гиканьем протестуют против лживой культуры Запада и громким чмоканьем губами во время поцелуев на экране выражают свое отрицательное отношение к адюльтеру. Нельзя не преклоняться перед этими детьми, тем более, что большинство из них, несмотря на скромный возраст, обучается различным ремеслам и профессиям, и достигает в своей специальности значительного совершенства. Я, например, видел одного, безошибочно определявшего по сочности и молочности ирисы (смесь сахарина с таинственными веществами; любимая еда голодающей России) одной фирмы от таковых другой. Другой юноша 7-ми лет умел по дыму определить, какой табачной фабрики были продаваемые конкурентами папиросы. Кроме того, все они весьма интересуются финансовой политикой. Это можно сказать и о всем населении. Впрочем, ничего удивительного в этом нет, так как хотя читающих газеты и мало, но есть простейшие, хотя и не всем доступные, способы узнать самый „биржевой" (официальным интересуются главным образом аспиранты кафедры финансового права) курс. Для этого достаточно проехать конец на трамвае и сравнить сегодняшнюю цену с прежней. Мне даже говорили о существовании каких-то специальных упрощенных таблицах, пользуясь которыми, можно по трамвайному курсу узнавать цены на валюты Лондонской и Парижской биржи.

К сожалению, я должен кончить письмо, так как бумага на исходе, а мой знакомый, обещавший принести из своего учреждения, еще не пришел.

Искренний привет всем.

Ваш неизменный друг

Перигринус Тис.

доставил и перевел

У.

Шипы без роз.

Дорогая редакция! Мои любимые писатели—Чарская и Гюи Мопассан.." Помните, откуда это? Ну, а этот отрывок:

„Милая редакция! Любите ли вы сахарин? Мой брат катается на велосипеде, мама играет на пианино, а папа бреется. Сообщите откуда выписывать дешевле самоучитель французской борьбы и крем Метаморфоза".

Не помните! Уже забыли! Конечно же, из писем в редакцию „Задушевного слова" в старые времена. Правда, и тогда—нет, нет, да и выплывает любимый писатель Мопассан и какая—нибудь „Регалия Упмана", но все же, большинство этих писем действительно было написано детьми о рыбной ловле, старых почтовых марках и привычках любимых кошек.

Детских журналов больше нет. Думали дети, куда бы писать. Решили: в „Южный гудок" Очень уж гостеприимен. Он напечатает; только изменить „Милую редакцию" на „Дорогие товарищи".

Дорогие товарищи!

Спешу ответить на ваше письмо. Наша школа при ст. Васы Южн. ж. д. не только не окружена хорошим садом, как ваша, а даже не имеет постоянного школьного здания, разбросана по разным углам жилого дома, в тесных конурах, ничуть не похожих на школьное помещение . . . .

. . . . Преподаватели у нас хорошие и работают с нами очень много, несмотря на то, что они голодны, не получают продуктов из железнодорожной лавки, а также и жалования . . . .

И подпись: ученица такая—то.

Послушайте, ученица!: это не ваш любимый писатель—Гюи де Мопассан. Нет? Не ваш. А какие вы сигары предпочитаете—Упмана, или Бока?

Сидит вероятно, ученица такая-то у себя в кабинете, и думает: „А ловко я это насчет хороших преподавателей. Да и насчет продуктов не плохо загнула. И главное: психология и язык, прямо из музея детского творчества".

—„Милая редакция! Любите ли вы детей? Да? А если они с бородой? Тоже любите? Кланяйтесь Ужонтрану и Уиустрану. Я тоже люблю детей. Приходите ко мне.

* * *

Пока происходит налаживание торговых сношений с Западной Европой, в Архангельске поднимают затонувшие во время империалистической войны пароходы с углем, мануфактурой и какао. Как сообщают газеты.

„извлеченные грузы оказались годными к употреблению".

Воображаем радость водолазов, когда они нашли хорошо растертое при крушении, и растворенное какао. Прямо насыпай в море сахар и пей. А может на счастье рядом затонул пароход с конденсированным молоком. Тогда еще проще.

И. У.

КНИЖНАЯ ПОЛКА.

Воля России. Еженедельник № 13.

1 апреля 1922 г. Прага.

В передовой статье г-н Сухомлин очень недоволен Лениным, недоволен Чичериным, недоволен коммунистической партией. Вообще Советская Россия у него, как бельмо на глазу.

Между прочим, все слухи о готовящейся интервенции он называет „сущим вздором" и полагает, что Генуэзская конференция явится исходным пунктом международной ликвидации большевизма.

В. Чернов тоже недоволен... Бобрищевым-Пушкиным. В статье „Старая и новая буржуазия" Чернов усердно занят его характеристикой. Бобрищев-Пушкин, правый октябрист в роли страстного правдоискателя, производящего „страшную переоценку ценностей" (в Смене Вех), приходит к новой вере.

Стараясь разгадать этого правдоискателя, В. Чернов нашел, что Бобрищев-Пушкин совершил счастливое открытие: «Термин *собственность* имеется в некоторых декретах Советской власти».

Начало деятельности Ленина создало о нем неправильное представление, как о фанатике коммунизма. Теперь это представление рассеялось. Температура больного (Советской России) упала до нормальной. Теперь больному нужен покой и хорошее питание. Покой, т. е. признание Советской власти иностранными державами. Хорошее питание, т. е. внешний заем. Промышленник царских времен спасовал, сбежал за границу. Ему на смену пришел новый делец, рвач и спекулянт, отважный до дерзости, знающий все входы и выходы советского лабиринта, умеющий пролезть в щелочку, прошедший огонь, медные трубы и подвалы чрезвычайки. Он поживился на революции, сумев во время к ней присосаться, как ленточная глиста, солитер. Идеологом этой новой буржуазии является Бобрищев-Пушкин, его характерная черта—глубочайший цинизм прожженного политического дельца. Проводя параллель между старой и новой буржуазией, Чернов отдает предпочтение первой.

В литературной части журнала—рассказ Колбасиной „Две смертницы". Рассказ слабоват, интересен лишь тем, что рисует быт тюрьмы.

Приговоренная к расстрелу фальшивомонетчица Магурская—тип какой то новой небывалой героини. В тюрьме она читает умные книжки, она знает, что ее расстреляют, и, когда ее ведут к расстрелу, она встречает смерть дерзким смехом.

Рядом с ней—баба Василиса осужденная невинно. Агент Ч. К., провокатор, принес ей для продажи „дешевку", кусок казенной бязи. В ту же ночь нагрянули с обыском. По обвинению в продаже краденого казенного имущества, ее приговорили к расстрелу. Василиса не может ничего понять и все просит написать „бумагу" об освобождении.

Тут-же и жена видного коммуниста, председателя одного из главков, приговоренная к расстрелу за то, что „склоняла мужа подписывать ордера". Молодая, красивая, легкомысленная. Безумно влюбленный муж. „Кошмар советской жизни, превращенный в роскошный праздник". Туалеты, пиры за пирами, театры, вечера.

В общем рассказ приближается к типу фельетона белогвардейской газетки.

А. Д.

Эренбург. „А все таки вертится".

Берлин 1922. Автор выступает в этой книге глашатаем нового искусства, цель которого—слияние с жизнью, а главное свойство—превосходство начала конструктивного над декоративным. Искусство должно организовать жизнь, а не украшать ее. Новый стиль создался благодаря колоссальному развитию индустрии. Поэтому символом веры нового искусства являются труд, ясность, организация. Автор указывает на результаты, достигнутые в России: театральные постановки Таирова и Мейерхольда, архитектурные работы Татлина, стихи Маяковского и т. д. Новое искусство полно деятельности, движения, теряет суб'ективный элемент и создается при максимальной экономии сил. Оно наиболее отвечает нарождающемуся коллективистическому строю.

Д.

РЕДАКТОР—Худсектор Главполитпросвета.

ИЗДАТЕЛЬ — Издат-сво „Помощь" Харьк. Губкомпомголод.